

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова

праця на правах рукопису

СКЛЯР АНЖЕЛІКА ЮРІЇВНА

УДК 821.161.2-2"1991/1999":7.01

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ДОМІНАНТИ БУТТЯ
ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ
(НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ 1990-Х РОКІВ)**

10.01.06 – теорія літератури

гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ / А. Ю. Скляр

Науковий керівник – Козлов Роман Анатолійович, доктор філологічних наук,
доцент

Житомир – 2017

АНОТАЦІЯ

Скляр А. Ю. Художньо-естетичні домінанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури». – Житомир, 2017.

У дисертації визначено художньо-естетичні домінанти творів української драматургії 1990-х років. Окреслено теоретико-методологічні основи дослідження, встановлено ознаки провідних художньо-естетичних парадигм в історичному вимірі. З'ясовано, що естетика оперує категоріями, що становлять динамічну систему, моделі якої в історичному вимірі називатимемо парадигмами. Огляд праць видатних представників естетичної думки дав підстави виокремити особливості основних систем естетичних категорій у діяхронічному розвитку. Встановлено, що творення художньо-естетичної парадигми ХХ ст. супроводжується довільним поєднанням структурних компонентів систем попередніх періодів: піднесеного і нікчемного (футуризм), невизначеності досконалого (соцреалізм), а найбільш революційна переоцінка цінностей простежується в постмодернізмі, що створило умови для введення в активний науковий обіг поняття «антиестетика». Простежено мистецькі витoki цього поняття («АВС»-art, концептуальне мистецтво).

Антиестетикою драми є така система естетичних категорій, яка нівелює традиційну гуманістичну орієнтацію драматичного мистецтва, витворюючи нову художню реальність, концептуальним центром якої виступає критично-заперечне ставлення митця до дійсності.

Запропоновано концепцію аналізу художньо-естетичної парадигми драматургічного твору, засновану на культурно-історичному і системному підходах. З'ясовано, що від доби античності філософи надавали перевагу то змістовій, то формальній сторонам трагедій і комедій. У ХІХ ст. панівним

критерієм драматичного мистецтва є відображення національної своєрідності. XX ст. принесло втрату драмою національного ґрунту (В. Працьовитий, В. Хархун та ін.). Новий етап розвитку української драми припадає на кінець XX ст. (Л. Демська-Будзуляк, І. Бондар-Терещенко, Ю. Скибицька, Л. Барабан та ін.). Простежено процес використання аспектів художньо-естетичного аналізу в українському літературознавстві з використанням системного і рівневого підходів, що довели свою ефективність.

Відповідно до здійсненого огляду сформульовано таку дефініцію: естетика драми – це система естетичних категорій зі своїм актуальним змістовим наповненням, завдяки якій здійснюється оцінка конкретного драматичного твору, авторського доробку або певного літературного періоду.

Аналіз провідних літературознавчих підходів сприяв визначенню художньо-естетичної домінанти літературного твору – системи провідних естетичних категорій твору літератури, яка співвідноситься з художньо-естетичною парадигмою епохи його написання, що дає змогу вписати конкретний твір у літературний процес. Створено цілісну методику аналізу художньо-естетичних домінант у змістоформальній єдності драми, що передбачає: визначення змістового наповнення естетичних категорій твору, з'ясування системи, яку вони утворюють, простеження реалізації цієї системи на кожному рівні тексту і змісту. Визначено, що результуючими естетичними категоріями драматичного роду літератури, а отже основою художньо-естетичної парадигми п'єс, є трагічне, комічне та драматичне. З'ясовано, що варіативні моделі поєднання естетичних категорій у драматургії можуть включати такі опозиції: прекрасне/огидне, красиве/потворне, гармонійне/дисгармонійне, сакральне/буденне. Такому виокремленню сприяє наявність пар високе/низьке, іронічне/цинічне, симетричне/асиметричне, символічне/реальне. Установлено, що процес формування художньо-естетичної парадигми починається з назви драматургічного твору, в якій часто акумулюється авторська естетична оцінка дійсності. Також мають бути враховані такі аспекти, як: авторське жанрове визначення, представлення дійових осіб, деталі авторських пояснень, форма

драматичного твору, мовлення та характеристика дійових осіб, конфлікт, тематика, проблематика, пафос.

Розглянуто драматургію 1990-х років у науково-історичному дискурсі української літератури. Обґрунтовано наявність суперечливих поглядів дослідників на процес розвитку української драматургії 1990-х років. Урахування поколіннєвого принципу поділу літературного процесу зумовило висвітлення дискусії стосовно доречності виокремлення покоління «дев'ятдесятників». Важливу роль в оприявненні його діяльності відіграють мистецькі угруповання (Державний Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса (1995) та Конфедерація драматургів України (2004). Простежено, що літературознавці зрідка дають оцінку особливостям естетики творчого доробку цього покоління (Н. Корнієнко, Є. Баран, Я. Поліщук, Т. Гундорова, Н. Мірошніченко та ін.), звертаючи увагу здебільшого на його формальні критерії (назву, хронологічні межі, підперіоди). Установлено, що найменш дослідженою є драматургія 1990-х років – як майже не представлена в тогочасному театральному дискурсі. Праці О. Бондаревої, Л. Залеської Онишкевич, М. Шаповал, О. Когут, Т. Вірченко свідчать, що українська драматургія кінця ХХ ст. презентує нову парадигму літературного процесу.

На першому етапі відібрано та проаналізовано зразки творів, у яких найбільш виразно простежуються художньо-естетичні домінанти зі стверджувальним потенціалом в тематиці, характерах, конфліктах, емоційному темпоритмі та авторських жанрових визначеннях. Простежено, що в творах історичної тематики (Й. Струцюк, М. Братан, П. Марусик, В. Андрушко, О. Лупій, М. Мулик, Я. Ярош) художньо-естетичною домінантою є категорія героїчного. Її прояви помітні вже в назвах або представленні дійових осіб, серед яких наявні відомі історичні постаті, означення їхньої військової приналежності, симетрично погруповані за емоційно-змістовим навантаженням образи.

Високі моральні принципи гетьманів і митців, витворених уявою В. Шевчука, Й. Струцюка, М. Негоди, С. Носаня, Б. Мельничука та І. Ляховського, А. Гризуна, проявляються здебільшого статично в процесі

розгортання внутрішніх конфліктів дійових осіб, що дає підстави говорити про художньо-естетичну домінанту піднесеного в їхніх характерах. З'ясовано, що в художніх конфліктах української драматургії 1990-х років відображаються важливі історичні, філософські та моральні протиріччя.

Художньо-естетичними домінантами творів Ю. Антиповича, В. Дергача, Г. Штоня, Н. Фурси є гармонійне, піднесене та героїчне, що узгоджується з переважанням драматичного пафосу над трагічними та комічними елементами. Визначено особливості естетизації дійсності мовно-поетичними засобами.

П'єси Віри Вовк, С. Носаня, В. Дергача, Л. Пастушенка на рівні авторських жанрових визначень або в межах інтерпретацій підпорядковані драматичному пафосу, одним із засобів вираження якого є емоційний темпоритм (К. Фролова), що характеризується домінуванням вільного віршування, поєднанням різних типів рим і римування, астрофічністю або багатством строфічних конструкцій.

Установлено, що авторські жанрові визначення творів В. Шевчука, С. Носаня, Ю. Антиповича, О. Погребінської, О. Омельченко представляють домінування драматичного пафосу зображуваного, утілюють змішування особливостей різних літературних жанрів і стилів, є апелятивами драматургів не лише до естетичних очікувань реципієнта, але й до масштабних інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків.

Визначено антиестетичні засади індивідуально авторських драматургічних концепцій та парадигми українського постмодернізму. Простежено процес впровадження поняття «антиестетика» в літературознавство, одними з важливих етапів якого стали оприявлення поняття антигерой (Д. Затонський), жанр антироману у французькій літературі 40–70-х рр., концепція «антитеатру» (Я. Голобородько), в основі якої лежить аналіз творчості Леся Подерв'янського, безпосереднє використання поняття «антиестетика» (Г. Улюра).

На основі огляду мистецьких засад і джерел творчості Ю. Тарнавського, з'ясовано, що в циклі п'єс «6×0» автор дотримується власної теорії модерного метафоричного театру, використовуючи при цьому формальні складники давньогрецької трагедії, однак нівелюючи основні засади театральної естетики

античності. Установлено, що замість важливих суспільних подій та сильних характерів у центрі збірки – образ жінки, жорстокість якої нічим не виправдана та не має жодного значення для морального вдосконалення реципієнтів. Драматург робить акцент на красі акторської гри та гармонії змістового і формального представлення п'єс, складаючи тексти, які з гедоністичного погляду викликають почуття незадоволення.

Розкрито риси глобальної переоцінки цінностей на прикладах п'єс О. Ірванця та В. Діброви. З'ясовано, що одним із засобів прискорення завершення зміни вітчизняної аксіологічної моделі суспільства стає художнє відображення залишків радянської системи, утілених категоріями антиестетики. Інтертекстуальні зв'язки, відхід від традицій жанрового визначення, введення ігрових моментів, доведення художньої дійсності до абсурду, яскраві гротескні образи тощо свідчать про формування зразків постмодерної драматургії у вітчизняній літературі.

Простежено, що п'єси К. Демчук, Л. Чупіс, І. Бондаря-Терещенка, Неди Нежданой, Л. Демської, А. Дністрового, С. Щученка більшою чи меншою мірою тяжіють до естетики екзистенціалізму, оскільки їхні персонажі опиняються в небезпечних умовах, пристосування до яких неможливе або супроводжується втратою власної ідентичності, тому українські драматурги 1990-х років звертаються до естетизації дисгармонії, деформації, потворного та різновидів комічного. З'ясовано, що ці категорії стають домінантними у творах, що дає змогу говорити про їхню антиестетику.

Ключові слова: естетика, антиестетика, художньо-естетична домінанта, художньо-естетична парадигма, драматургія, «дев'ятдесятники».

SUMMARY

Sklyar A. Y. Artly-aesthetic dominants of being dramatic work (based on Ukrainian drama 1990s). – Qualifying scientific work on the manuscript.

Dissertation for a receiving of candidate degree in philology, specialty 10.01.06 «Theory of Literature».– Zhitomir, 2017.

In the dissertation the artly-aesthetic dominants in works of Ukrainian drama of the 1990s are defined. It was outlined the theoretical and methodological foundations of research, installed signs leading artly-aesthetic paradigms in historical terms. It is found out that aesthetics use of categories that make up the dynamic system model in which the historical dimension will call paradigms. Overview of works of prominent representatives of aesthetic thought gave reason to distinguish the basic features of aesthetic categories in diachronic development. Determined that the creation of artly-aesthetic paradigms of the twentieth century. Accompanied by an arbitrary combination of structural components of previous periods, the sublime and useless (Futurism), uncertainty perfect (Socialist realism), and the most revolutionary reassessment of values is traced in postmodernism, creating conditions for the introduction of active scientific use the term «antiaesthetics». It is traced the art origins of this concept («ABC» - art, conceptual art).

Antiaesthetics of drama it is such a system of aesthetic categories, which eliminates the traditional humanistic orientation drama, creating a new artistic reality, the conceptual center of which stands on the negative attitude of the artist to reality.

It was offered a concept analysis of artly-aesthetic paradigm dramatic works based on cultural-historical and systematic approaches. It was found out that the days of the ancient philosophers content is preferred substantial or the formal aspects of tragedies and comedies. In the nineteenth century dominant criterion of dramatic art is a reflection of the national identity. In twentieth century national drama brought loss of soil (V. Pracovytyi, V. Kharkhun etc). The new stage of development of Ukrainian

drama occurs at the end of the twentieth century (L. Demska-Budzulyak, I. Bondar-Tereschenko, Y. Skybytska, L. Baraban etc.). It was tracked the process of using aspects of artly-aesthetic analysis in Ukrainian literary with using a tiered system and approaches that have proved effective.

According to the review carried out are formulated following definition: aesthetics of drama – a system of aesthetic categories with their actual semantic content, which enables measurement of specific dramatic work, the author's literary legacy or a certain period.

Analysis of the leading literary approaches contributed to the definition of artly-aesthetic dominant of the literary work – the system leading aesthetic categories piece of literature that relates to the artly-aesthetic paradigm of the era of writing that allows you to enter a particular literary work in the literary process. A holistic method of analysis of artly-aesthetic dominants in substantial and formal unity of the drama, which involves: defining the semantic content of the aesthetic categories of work, clarify the system they establish, implement traceability of the system at each level of text and content. It was determined that the resulting aesthetic categories dramatic kind of literature, and thus the foundation of artly-aesthetic paradigm plays are tragic, comic and dramatic. It was found that the variation model combining aesthetic categories in drama may include opposition: beautiful/disgusting, handsome/ugly, harmonious/disharmonious, sacral/routine. Such a provision favors the presence of pairs of high/ low, ironic/cynical, symmetrical/asymmetrical symbolic/real. It was established that the formation of artly-aesthetic paradigm begins with the dramatic title of the work, which often accumulates author's aesthetic evaluation of reality. Also to be taken into account aspects such as author's genre definition, represent actors, copyright details explanations form of dramatic work, speech and characterization of the characters, conflict, themes, issues, ideological content.

It was considered dramaturgy 1990s in scientific and historical discourse of Ukrainian literature. Presence of conflicting views of researchers on the development of Ukrainian drama of the 1990s. Taking into account the principle of separation generational literary process led to show discussions on coverage of the

appropriateness of singling generation «devyatdesyatnyky». Important role in show of its activities play an artistic groups (National Center for Performing Arts named Les Kurbas (1995) and the Confederation of playwrights of Ukraine (2004). The grate that occasionally evaluate literary aesthetic features creative works of this generation (N. Kornijenko, E. Baran, Y. Polishchuk, T. Hundorova, N. Miroshnychenko etc.), focusing mainly on its formal criteria (name, chronological limits subperiods). It is established that the least researched is the drama of the 1990s – almost not represented at that time the theatrical discourse. Proceedings O. Bondareva, L. Zaleska-Onyszkewicz, M. Shapoval, O. Kohut, T. Virchenko show that the Ukrainian drama of the end XXs presents a new paradigm of literary process.

The first step taken and analyzed samples of works, which most clearly traced artly-aesthetic dominants with positive potential in a subject, characters, conflicts, emotional temporhythm and author's genre definitions. The grate that works of historical subjects (J. Strutsyuk, M. Bratan, P. Marusyk, V. Andrushko, O. Lupiy, M. Mulyk, J. Jarosz) artly-aesthetic dominant is category heroic. Its manifestations are visible representation or names of actors, including famous historical figures are available, the definition of their military affiliation, symmetrically to group the ideological load images.

High moral principles hetman and artists that lie imagination V. Shevchuk, J. Strutsyuk, M. Negoda, S. Nosan, B. Melnychuk and I. Lyakhovsky, A. Gryzun, manifested mostly static during deployment of internal conflict actors, giving reason to talk about artly-aesthetic dominant of the sublime in their characters.

It was found that in art conflicts of the Ukrainian dramatic of the 1990s showing important historical, philosophical and moral contradictions.

Artly-aesthetic dominants of works Y. Antypovych, V. Dergach, G. Shton, N. Fursa is harmonious, sublime and heroic, consistent with the predominance of dramatic pathos of the tragic and comic elements. It was defined the features of reality aesthetic language and poetic means.

Plays of V. Vovk, S. Nosan, V. Dergach, L. Pastushenko at the level of author's genre definitions or interpretations within subordinated dramatic pathos, a means of

expression which is the emotional temporhythm (K. Frolova), characterized by the dominance of free verse, combination of different types of rhymes and rhyming, astrophe or wealth strophic structures.

It was established that the definition of author's genre works of V. Shevchuk, S. Nosan, Y. Antypovych, O. Pogrebinska, O. Omelchenko domination dramatic pathos are portrayed, mixing embody characteristics of different literary genres and styles are appellative playwrights not only aesthetic expectations of the recipient but also to scale and intermedial and intertextual connections.

It was determined antiaesthetics principles individual author's dramatic concepts and paradigms Ukrainian postmodernism. The process of introducing the concept of «antiaesthetics» in the literature, some of which were important stages became show of concept antihero (D. Zatonskyj), antinovel genre in French literature 40-70's., the concept of «antitheatre» (J. Goloborodko) based on the analysis of creativity of Les Poderevyanskyj direct use of the term «antiaesthetics» (G. Ulyura). Based on review of artistic principles and sources of creativity Y. Tarnavskyi found that a cycle of plays «6×0», the author follows his own theory of modern metaphorical theater, using the formal elements of Greek tragedy, but leveling the basic principles of theatrical aesthetics of antiquity. It is established that instead of important social events and strong collection of characters in the center – the image of women, violence which was not justified and has no significance for the moral improvement recipients. The playwright focuses on the beauty and harmony of acting semantic and formal presentation of plays, composing texts with hedonistic view evoke a sense of dissatisfaction.

It was opened reveals features of a global reappraisal of values on examples of plays of O. Irvanets and V. Dibrova. It was found that one means of accelerating the completion of the change of national axiological model of society is an artistic display of oddments of the Soviet system embodied antiaesthetics categories. Intertextual connections, a departure from the tradition of genre definition, gaming input points, bringing art to reality absurd, grotesque images etc testify of formation samples of postmodern drama in the national literature.

It was tracked that plays K. Demchuk, L. Chupis, I. Bondar-Tereshchenko, Neda Nezhdana, L. Denska, A. Dnistrovyi, S. Schuchenko more or less inclined to the aesthetics of existentialism, as their characters find themselves in dangerous conditions, which cannot adapt to or accompanied by a loss of personal identity as Ukrainian playwrights of the 1990s aesthetic appeal to disharmony, deformation, ugly and comic varieties. It was found that these categories are dominant in the works, allowing them to talk about antiaesthetics.

Keywords: aesthetics, antiaesthetics, artly-aesthetic dominant, artly-aesthetic paradigm, drama, «devyatdesyatnyky».

Список публікацій

1. Усова А. Ю. Література 90-х рр. XX ст. у науковому й критичному дискурсах / А. Ю. Усова // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки». – 2011. – № 3 (214). Лютий. Ч. III. – С. 32–42.

2. Усова А. «Присягаю... для загального добра матері моєї Вітчизни». Естетична цінність характеру І. Мазепи (на матеріалі п'єси В. Шевчука «Брама смертельної тіні») / Анжеліка Усова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : науковий збірник / редкол.: В. А. Просалова (відп. ред.) та ін. – Донецьк : Цифрова типографія, 2011. – Вип. 16. – С. 39–48.

3. Усова А. Ю. Мистецьке угруповання та особиста ідентичність драматурга / А. Ю. Усова // Наукові праці. Серія «Філологія. Літературознавство» : науково-методичний журнал. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2011. – Т. 168. – Вип. 156. – С. 119–124.

4. Усова А. Ю. Поняття «антиестетика»: до постановки проблеми / А. Ю. Усова // Мова і культура : науковий журнал. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – Вип. 14. – Т. III (149). – С. 31–37.

5. Усова А. Естетика драми в історичному вимірі: до критеріїв оцінки / Анжеліка Усова // Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць. – Херсон, 2011. – Вип. 52. – С. 48–52.

6. Усова А. Естетизація екзистенціалізму в п'єсі Л. Чупіс «Страсті за юродивим» / Анжеліка Усова // Теоретична і дидактична філологія : збірник наукових праць. – К. : ІВЦ Держкомстату України, 2011. – Вип. 10. – С. 414–422.

7. Усова А. Ю. Становлення сучасної системи естетичних категорій: парадигматичний підхід / А. Ю. Усова // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки». – 2012. – № 3 (238). Лютий. Ч. II. – С. 38–46.

8. Усова А. Ю. Методика аналізу естетичної парадигми драматичного твору / А. Ю. Усова // Науковий вісник Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Літературознавство» : наук. журнал. – 2012. – № 13 (238). – С. 122–128.

9. Усова А. Ю. Естетичні домінанти драматургії О. Ірванця 90-х рр. XX ст. / А. Ю. Усова // Від бароко до постмодернізму : збірник наукових праць / редкол.: Т. М. Потніцева (відп. редактор) та ін. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2013. – Вип. XVII. Т. 2. – С. 183–189.

10. Усова А. Естетичні домінанти драматургії Г. Штона 90-х рр. XX ст. / А. Усова // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених : зб. наук. праць. – Вип. 22 / редкол. : М. Сулима (наук. ред.); Л. Бербенець (відп. ред.). – Київ, 2015. – С. 180–185.

11. Усова А. Ю. Постмодерна драматургія Ю. Тарнавського крізь призму театральної естетики античності / А. Ю. Усова // Проблемы античного мира и современность : межвузовский научный сборник / редкол. : В. Н. Вдовин (отв. ред.) и др. – Алматы, 2013. – Вып. 4. – С. 442–452.

12. Усова А. Ідейно-естетичне наповнення авторського жанрового визначення в українській драматургії 90-х років XX ст. / А. Усова // Метаморфози в сучасній українській літературі : видавнича серія кафедри україністики Варшавського ун-ту та Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника. – Т. IV / редкол. : К. Якубовська-Кравчик; Л. Стефановська. – Варшава ; Івано-Франківськ, 2014. – С. 239–250.

13. Usova A. Y. Антиестетика драматургії 90-х рр. XX ст. – концепція національного постмодернізму / A. Y. Usova // The Second International Conference on European Conference on Languages, Literature and Linguistics : materials. – Vienna : «East West», 2014. – P. 81–88.

14. Усова А. Становлення поняття «прекрасне» у філософській думці античності та середньовіччя / Анжеліка Усова // Філологічні обрії : збірник наукових праць / редкол.: А. В. Козлов (гол. ред.), Т. І. Вірченко (відп. ред.) та ін. – Кривий Ріг, 2011. – Вип. 5. – С. 166–170.

15. Усова А. Ю. Естетичні домінанти драматургії О. Ірванця 90-х рр. / А. Ю. Усова // Функціонування літератури в культурному контексті епохи. Міжвузівська наукова конференція (XII Шрейдерівські читання) : матеріали / упоряд. Т. Є. Пічугіна. – Дніпропетровськ : Тріменс ЛТД, 2013. – С. 80–81.

16. Усова А. Ю. Естетичні домінанти пострадянської свідомості в п'єсі В. Шевчука «Кінець віку (Вода життя)» / А. Ю. Усова // Актуальні питання розвитку філологічних наук у XXI ст. Міжнародна науково-практична конференція : матеріали. – Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2014. – С. 10–14.

ЗМІСТ

Вступ	15
Розділ 1 Художньо-естетична парадигма в літературознавчому дискурсі.....	20
1.1 Естетична парадигма як історико-літературне поняття	22
1.2 Художньо-естетичні особливості драматичного твору	41
1.3 Сучасна українська драматургія в естетичному вимірі: літературознавчий дискурс.....	58
Розділ 2 Художньо-естетична домінанта як чинник буття драматургічного твору	66
2.1 Естетика героїзму і художня рецепція історії.....	68
2.2 Історична особа в драматургії 1990-х рр.: художньо-естетичні основи характеротворення	85
2.3 Естетика драматичного в конфліктах.....	108
2.4 Емоційний темпоритм як засіб формування художньо-естетичного враження.....	128
2.5 Естетичні виміри драматургічної генерики.....	150
Розділ 3 Антиестетика п'єс кінця ХХ ст.	168
3.1 Антидрама Ю. Тарнавського.....	171
3.2 Антиестетика як творення власної естетики (О. Ірванець, В. Діброва).....	185
3.3 Антиестетика драматургії 1990-х – концепція національного постмодерну.....	200
Висновки	217
Список використаних джерел.....	222
Додаток А Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації.....	240

ВСТУП

У студіях з історії української літератури ХХ ст. естетичний аспект художніх творів, як правило, мав другорядне значення порівняно із суспільним. Сучасні дослідники переважно послуговуються категоріями естетики, але в рамках своїх підходів зрідка вдаючись до цілісного художньо-естетичного аналізу. Між тим системне використання понять естетики дасть можливість побачити не лише змістово-формальні особливості творів, а й глибинні зв'язки між ними. Естетична теорія є невід'ємною частиною літературознавчого осмислення художніх творів, адже література твориться засобами, якими виражається світогляд автора, його естетичне осмислення світу.

Змістове наповнення п'єс кінця ХХ ст., що якісно відрізняється від особливостей творів попереднього періоду, зумовлює необхідність вивчення їхньої естетики задля визначення місця творчого доробку авторів у контексті всієї української літератури.

У працях про драматургію твори 1990-х рр., як правило, не згадуються окремо або ж розглядаються у зв'язку з виданням чергової антології і зрідка стають об'єктом спеціальних студій: М. Шаповал вивчає напрями цієї драматургії та проводить ідейно-стильовий аналіз зразків кожного з них. О. Бондарева досліджує вплив міфу на становлення жанрових модифікацій п'єс. Л. Залеська Онишкевич дає характеристику українській драмі 1992–2002 рр. за формозмістовими категоріями (родом, темою, побудовою, стилем), а також у контексті творчості представників української діаспори. Н. Мірошніченко звертає увагу передусім на п'єси, які мають сценічне втілення, і констатує наявність в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. біографічних, історичних, політично заангажованих п'єс, інверсій архетипних міфів, біблійних інтерпретацій, притч-фентезі та драм абсурду. О. Когут на основі теорії архетипів виокремлює в драматичних творах 1997–2007 рр. риси бароко, романтизму та моделювального реалізму. Т. Вірченко на основі моно- та полікритеріальних принципів системно досліджує типологію художніх конфліктів в українській

драматургії 1990–2010 рр. При цьому суто естетична сторона драматургії кінця ХХ ст. залишається невивченою.

З іншого погляду дослідження В. Атаманчук, Л. Демської, П. Летнянчин, В. Працьовитого, Л. Процюк, О. Семак, Л. Скупейка, С. Хороба, А. Шаргородської, О. Чепелик розкривають широкий спектр застосування естетичної теорії для оцінки попередніх періодів розвитку материкової та діаспорної української драматургії.

Максимально повне, а не вибірково-кон'юнктурне охоплення драматургічного матеріалу періоду є важливим і з наукового, і з прагматичного поглядів, бо дасть змогу вийти на його адекватну оцінку театрознавцями, у поле зору яких потраплять раніше незауважені твори. Наслідком цього стане збагачення театральних репертуарів вітчизняними п'єсами.

Таким чином, вибір теми дослідження зумовлений поєднанням проблем естетичного пізнання художніх творів, системи естетичної теорії та змістового наповнення художньо-естетичних домінант драматургії 1990-х рр., необхідністю введення її до загального дискурсу української літератури.

Об'єкт дослідження – опубліковані твори 1991–1999 рр. В. Андрушка, Ю. Антиповича, І. Бондаря-Терещенка, М. Братана, Віри Вовк, А. Гризуна, Л. Демської, К. Демчук, В. Дергача, В. Діброви, А. Дністрового, О. Ірванця, О. Лупія, І. Ляховського, П. Марусика, Б. Мельничука, М. Негоди, Неди Нежданой, С. Носаня, О. Омельченко, Л. Пастушенка, О. Погребінської, Й. Струцюка, Ю. Тарнавського, Н. Фурси, Л. Чупіс, В. Шевчука, Г. Штона, С. Щученка, як окремими виданнями, так і вміщеними у таких антологіях, як: «У чеканні театру» (1998 р.), «У пошуку театру» (2003 р.) та «Страйк ілюзій» (2004 р.).

Предмет дослідження – художньо-естетичні домінанти творів української драматургії 1990-х рр.

Мета роботи – визначити художньо-естетичні домінанти творів української драматургії 1990-х рр., специфіку реалізації в них естетичних й антиестетичних категорій, що передбачає виконання таких завдань:

1) установити ознаки провідних естетичних парадигм в історичному вимірі;

2) визначити місце й етапи вивчення художньо-естетичних домінант у змістоформальній єдності драматургічного твору;

3) розглянути драматургію 1990-х рр. у науково-історичному дискурсі української літератури;

4) з'ясувати особливості реалізації художньо-естетичних домінант у п'єсах періоду;

5) виявити реалізацію провідних антиестетичних категорій у драматургії 1990-х рр.;

6) визначити провідні художньо-естетичні риси української драматургії кінця XX ст.

Дослідженням охоплені опубліковані твори української драматургії, написані протягом 1991–1999 рр. авторами України та діаспори. У тексті дисертації відображений аналіз лише тих творів, які найвиразніше репрезентують виявлені художньо-естетичні домінанти.

Методи дослідження. Для визначення провідних системних ознак естетичних парадигм головних історичних епох використаний порівняльно-історичний метод. Культурно-історичний підхід і контекстуальний аналіз використані для обґрунтування періоду 1991–1999 рр. в історії української літератури.

Для вивчення художнього матеріалу застосовані текстологічний і аспектний аналізи. Системний підхід дає змогу визначити роль естетики в структурі змісту п'єси й окреслити художньо-естетичні особливості драматургії вказаного періоду. У безпосередньому аналізі творів додатково застосовувалися герменевтичний, психоаналітичний, рецептивний, поетологічний методи.

Теоретичною базою є праці з естетики В. Бичкова, Ю. Борєва, М. Кагана, О. Лосєва, М. Овсянникова, В. Шестакова (історичний підхід до визначення естетичних категорій), Л. Левчук (структурно-функціональне визначення естетичних категорій), Л. Сморг (розгляд естетичних категорій у контексті

естетичних цінностей), В. Мовчан (дослідження категорій естетичного відношення); К. Фролової (використання естетичних категорій у літературознавчому аналізі); літературознавчі дослідження української літератури 1990-х рр. Є. Барана, Р. Харчук (дослідження тематичного та жанрового різноманіття поезії та прози), Л. Демської-Будзуляк (постановка проблеми появи нового літературного покоління), І. Бондаря-Терещенка, В. Даниленка (культурно-історичний аналіз мистецького дискурсу), Т. Гундорової (виявлення явищ кітччу); праці з української драматургії вказаного періоду М. Шаповал (виокремлення художніх напрямів), О. Бондаревої (дослідження міфу та антиміфу в жанровому моделюванні), Л. Залеської Онишкевич (тематика, проблематика, жанрове різноманіття, творча манера авторів), О. Когут (психоаналітична концепція аналізу образів), Т. Вірченко (естетичне наповнення конфліктів).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в такому:

уперше запропоновано концепцію аналізу естетичної парадигми драматургічного твору, засновану на культурно-історичному та системному підходах, які сприяли виокремленню понять «художньо-естетична домінанта літературного твору», «естетика драми» та «антиестетика драми»;

установлено зв'язки естетичної парадигми зі змістовими та формальними компонентами драматургічного твору, що дає змогу представити дві групи художньо-естетичних домінант за критерієм ставлення митця до дійсності;

поглиблено уявлення про естетичні засади драматургічної творчості літературного покоління «дев'ятдесятників»;

надано розвитку уявленням про художньо-естетичну парадигму української літератури 1990-х рр.

Практичне значення одержаних результатів визначається можливістю їх застосування для написання наукових робіт з української літератури кінця ХХ ст., при викладанні відповідних курсів у вищих навчальних закладах, при розробці спецкурсів та факультативів у сфері загальної середньої освіти, для написання підручників і посібників з історії української літератури, при подальших

дослідженнях української драматургії 1990-х рр., для поповнення репертуарів вітчизняних та іноземних театрів.

Апробація дослідження. Окремі аспекти дослідження апробовані на конференціях «Рецепція України в контексті сучасної мови та літератури» (Дніпропетровськ, 31.03-01.04.2011), «Мова і культура» імені Сергія Бураго (Київ, 20-23.06.2011), «Література – Театр – Суспільство» (Херсон, 20-21.10.2011), «Слобожанщина: літературний вимір» (Луганськ, 24.02.2012), «Європейські студії: Особистість і світ в історико-культурному просторі. Пам'яті Олега Васильовича Мішукова» (Херсон, 11-12.10.2012), «Функціонування літератури в культурному контексті епохи» (Дніпропетровськ, 7-8.02.2013), XII Міжнародна наукова конференція молодих учених (Київ, 19-21.06.2013), «Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХІ ст.» (Одеса, 16-17.05.2014), «The Second European Conference on Languages, Literature and Linguistics» (Austria, Vienna, 23.06.2014).

Публікації, що відображають основні результати дослідження, представлені 10 статтями в наукових фахових виданнях України, 3 статтями в закордонних наукових виданнях, 3 працями апробаційного характеру.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел і викладена на 242 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ПАРАДИГМА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Довколишній світ здавна викликає в людини різні види переживань, одним з яких є естетичне, що може залишитися на рівні суб'єктивного переживання окремої людини і знайти вираження лише в її поведінці в конкретному місці, у конкретний проміжок часу, а може лягти в основу твору мистецтва. Звернення до творів художньої літератури ілюструє, що в більшості випадків читач не бачить того, що спонукало письменника до написання твору, але може зрозуміти або пережити той емоційний стан, який відчував чи намагався передати митець. Таким чином, естетичне переживання виступає первинним щодо процесу написання твору. Твір, де таке переживання виражене в змісті й утілене у формі, уважатимемо художнім.

З одного боку, визначення особливостей такого виду переживань належить естетичній теорії, яка допомагає виявити критерії їх оцінки. З іншого боку, художня література, поряд з іншими видами мистецтва, сприяє накопиченню у свідомості науковців естетичних уявлень, які від середини XVIII ст. дають змогу їм говорити про естетику як самостійну науку. На думку Ю. Борєва, сьогодні ця наука реалізується в шести сферах знань, з яких естетика мистецтва має найбільше спільних проблем з літературознавством. Отже, зв'язок естетики з літературознавством є важливою умовою подальшого розвитку обох наук.

Одним із джерел розвитку естетики й літературознавства є конкретний художній твір, у якому письменник за допомогою різних змістово-формальних засобів вибудовує той чи той естетичний ідеал, який пропонує для засвоєння громадськістю. Визначення місця твору в літературному процесі потребує літературознавчого аналізу з орієнтацією на визначення його художньо-естетичної цінності. До сфери уваги дослідників потраплятимуть сприйняття читачами твору, їхні переживання, засоби естетичного впливу.

Твори різних родів літератури мають свої особливості в реалізації

естетичної функції, зокрема в аспекті зв'язку індивідуального і суспільного. У центрі зображення ліричних творів перебувають естетичні переживання окремої людини, ліричного героя, який крізь призму цих переживань показує реципієнту навколишній світ. Епічні твори відображають об'єктивну дійсність, якій іманентна авторська естетична оцінка. Найбільш гостро ті процеси, які відбуваються в суспільстві, і їхній вплив на конкретну особистість виявляють себе в драматичних творах. Утілення драматичних творів на сцені за силою впливу набагато перевищує сприйняття ліричних та епічних творів. Це спостереження належить ще Аристотелю, який доводив, що трагедія сприяє очищенню почуттів. Мислитель не дав точного пояснення механізму катарсису, що зумовило появу його різних інтерпретацій за часів Відродження. Суперечки про природу катарсису не вщухають і сьогодні, що свідчить про невичерпність граней естетичного впливу драматичних творів на реципієнтів. Зміна століть не впливає на виняткову роль драматичної поезії як критерію якості мистецьких надбань суспільства, що підтверджується думкою Г. Гегеля: «Драма – це витвір уже розвинутого всередині себе національного життя» [46, с. 539].

Дослідження XX ст. не спростовують високу оцінку драматичної літератури, сформовану протягом попередніх століть. Зокрема, В. Халізов зазначає, що в період від античності до XIX ст. «драма і театр розглядались як найбільш повне втілення можливостей художньої творчості» [174, с. 3]. Водночас дослідник указує на втрату драмою свого панівного становища після XVII ст., що, однак, не завадило розширенню природи драматизму. Отже, найбільша інтенсивність естетичного переживання особистості в системі існуючих суспільних протиріч простежується в драматичних творах.

Як бачимо, визначення естетики художнього твору пов'язане з урахуванням його змістово-формальних особливостей, а також характеристикою естетичного переживання автора і реципієнта, яке містить у собі оцінне ставлення. Для того, щоб це ставлення виникло, автору і реципієнту потрібно знати загальноприйняте та мати власне розуміння естетичних категорій, на основі яких буде сформована оцінка. При цьому слід ураховувати естетичний досвід епохи, яку репрезентує

автор зі своїми художніми творами. Таким чином, аналіз літературного твору через систему естетичних категорій має значний потенціал для визначення естетики його буття на кожному етапі історико-літературного процесу.

1.1 Естетична парадигма як історико-літературне поняття

Естетика як наука оперує категоріями, що становлять динамічну систему, моделі якої в історичному вимірі називатимемо парадигмами, розуміючи під ними комплекс ознак. Саме він дає змогу простежити становлення окремого аспекту естетичного знання. Про переваги такого підходу говорить Т. Кун: «Учені, наукова діяльність яких побудована на основі однакових парадигм, спираються на одні й ті самі правила і стандарти наукової практики. Ця спільність налаштувань і видима узгодженість, яку вони забезпечують, становлять передумови для нормальної науки, тобто для генезису і спадкоємності в традиції того чи того напрямку дослідження» [99, 13].

Парадигматичний підхід дає змогу В. Прозерському співвіднести епохи художньої культури з трьома естетичними парадигмами: класичною, некласичною та постнекласичною, покладаючи в основу критерій співвідношення ідеального і реального. При цьому рисами класичної парадигми естетики названо «вичленування у світі сфери прекрасного як чуттєвого явища ідеї, як деякої норми»; усвідомлення естетики як теорії краси й розуміння функції прекрасного як маркера форми діяльності, що дасть змогу відмежувати витончене мистецтво від немистецтва [140, с. 6]. Провідною рисою некласичної естетики, з погляду В. Прозерського, є зосередження уваги на формальній стороні мистецтва. У постнекласичній естетиці домінантним є поняття тотальної деконструкції, що охоплює не тільки мистецькі твори, а й методи їх вивчення: «Естетична інтерпретація тексту, яка підключається до зон деструктурованого смислу в художньому тексті, у такому випадку може бути тільки включенням у гру, не аналізом і не теоретичною інтерпретацією, а розігруванням з “виштовхуванням” на поверхню нових смислів» [140, с. 7].

Співвідношення ідеального і реального є виразно філософським критерієм. Якщо взяти до розгляду змістово-формальне наповнення естетичних категорій та їх співвідношення з культурно-історичними обставинами розвитку суспільства, то можна передбачити наявність парадигм кожної епохи. Ключовим етапом зміни таких парадигм можна вважати XVIII ст., коли естетика отримує статус науки завдяки зусиллям О. Баумгартена. Моделі естетичних знань філософів і митців не є універсальними. Кожна епоха своїми зовнішніми (соціальними, економічними, політичними, культурними) чинниками вносить відповідні зміни. Внутрішні чинники також упливають на вибір об'єктів дослідження. Тому створення парадигми естетичних категорій української літератури кінця XX ст. включає узагальнення досвіду минулих поколінь і наповнення актуальними значеннями для вказаного періоду.

У мистецькому житті давніх греків панівною була категорія прекрасного, бо лише твори такого змісту й такої форми могли здійснити найбільший виховний вплив на реципієнтів. Платон у діалозі «Федр» зазначав: «Тільки у промовах повчальних, які мовляться заради навчання і дійсно карбуються в душі, у промовах про справедливість, красу і благо є ясність і досконалість, варті старань» [133, с. 189]. Так, панівним завданням письменників стає підпорядкування своєї творчості ідеї доцільності, оскільки прочитання або перегляд драматичних творів повинні були спонукати громадян полісу жити відповідно до законів існуючого суспільного устрою.

Доцільність передбачала використання різних засобів, які за змістовими й формальними показниками втілювали красиве та потворне на сцені. Під засобами втілення краси розумілась наявність у структурі образів дійових осіб і в дії гармонії, яка стосовно образу полягала в превалюванні громадського над особистим, а в межах побудови твору реалізовувалась у дотриманні порядку частин, рекомендацій щодо розвитку сюжету тощо. Потворне дістало більш обмежене коло виявів, адже воно вводилося в драму поодинокими дійовими особами, призначенням яких було творення комічного. Твір, у якому засобом донесення головної ідеї було потворне, не залишився б у пам'яті реципієнтів

через відсутність схвальних відгуків. Це, очевидно, і сталося з тими драмами, які не дійшли до сучасного читача. Засобом утілення потворності передусім стала портретна характеристика дійової особи, реалізована в масці. Це підтверджується поглядами Аристотеля: «Смішним є певна помилка та потворність, але безболісна і нешкідлива; так, щоб недалеко <ходити за прикладом>, смішна маска є дечим потворним і викривленим, але без болю» [8, с. 650].

Провідна ідея античного драматичного мистецтва сформувалася у зв'язку з культурними особливостями грецького суспільства. Основне щорічне свято – ушанування бога Діоніса – урочисте дійство, яке стало показником високого в драматичній дії та застільних веселощів, які своїми особливостями, часом і місцем презентували низьке [84]. Значення свята й порядок його проведення зумовили виокремлення його сакральної та буденної частин. Відповідно, сакральне стало складником високого, оскільки ті учасники, їхня поведінка й атрибути, які супроводжували перший етап ушанування культу, належать до незвичного, утаємниченого, а другий етап був пов'язаний для учасників свята з буденними речами. Це створило передумови для виокремлення та розмежування трагічного і комічного, які відобразили в мистецтві розрізнення сакрального і буденного.

У добу пізньої античності замість доцільного актуалізується духовне. Так, Плотіном засвідчені змістові зміни основної категорії, що впливають на уявлення про всю естетичну систему: краса ототожнюється з благом і виступає джерелом розуму, «який є самим Прекрасним» [134, с. 236]. Не пориваючи остаточно зв'язку з античною традицією, але згідно з ученням Мойсея, інший філософ, Філон Олександрійський, проводить значно чіткішу межу між красою людського тіла, пов'язаною з точністю, гармонією, симетрією поєднання його частин, і красою душі, створеною за подобою до божественного логосу. Філософ має однозначну думку щодо того, яка краса є вищою: «Логос же Бога кращий самої краси, яка є красою в природі, оскільки Він не прикрашений красою, а Сам є красою, яка, істинно буде сказано, благоліпніша [від чуттєвої]» [165, с. 84].

Отже, естетична парадигма епохи античності підпорядкована ідеї

доцільності, різні модифікації якої давали можливість виводити на сцену красиве та потворне. Категорія прекрасного проходить еволюцію від цілісності змістоформи об'єктів навколишнього світу до переорієнтації на характеристику ступеня співвіднесеності зображеного з моральними нормами.

Зміна суспільного устрою й культурних орієнтирів в епоху Середньовіччя сприяла утвердженню визначальної ролі духовного в системі естетичних поглядів філософів цього періоду. Така змістова домінанта утверджується завдяки релігійним вченням відповідних регіонів. Відбувається формування нового світогляду митців, філософів, що найбільш яскраво простежується на творчості представників християнської Європи. Творам Августина, Боеція притаманне античне розуміння прекрасного відносно компонентів його форми. Наприклад, Августин у «Сповіді» робить таке спостереження про світ: «Будь-яке тіло являє собою деяку єдність, єдність же – прекрасна. Приємна також і гармонія, узгодженість єдностей. Так, частини тіла бувають хороші й самі по собі, але ще красивіша їх співмірність» [18, с. 522]. Єдність як ознака прекрасного підкреслюється і в поглядах Боеція: «Але річ, яка не складається з того і того, річ, яка є тільки “ось це”, дійсно є тим, чим вона є. Вона прекрасніша і могутніша від усіх речей, бо не залежить ні від чого [іншого]. Вона справді єдина і в ній немає ніякої множинності [numerus], бо в ній немає нічого іншого, крім того, чим вона є» [28, с. 149]. Однак метою праці, у якій уміщене це твердження мислителя, є обґрунтування єдності Трійці, що на відміну від античності суттєво звужує коло об'єктів – носіїв прекрасного.

Примат церкви над усіма сферами життя суспільства вплинув на його чітке розшарування [71, с. 7–22]. Унаслідок цього культурний чинник у розмежуванні високого і низького в мистецтві поступився місцем соціальному. Мова йде не стільки про належність персонажів до того чи того суспільного стану, що буде характерне пізніше – у добу класицизму, скільки про суспільний стан авторів творів. Це зумовлене тим, що переважна більшість письменників підпорядковували свою творчість таким рисам, як «стійкість художнього прийому, традиційність у розробці теми, переважне звернення до невеликого

набору сюжетів» [71, с. 21]. Можна додати також домінування латини в художніх текстах. У літературних творах Середньовіччя сакральне та буденне перебувають у нерозривній єдності («Бачити найпотемніше, трансцендентне в будь-якому явищі буття і, навпаки, давати всьому ірраціональному життєво зрозуміле пояснення – це дві тенденції, однаковою мірою властиві культурі епохи Зрілого Середньовіччя» [71, с. 495]) і реалізуються завдяки алегорії.

Таким чином, в основі естетичної парадигми Середньовіччя лежить ідея духовного, хоча провідною категорією, але зі суттєвими змінами, залишається прекрасне. Розмежування краси і потворності здійснюється відповідно до визначеного божественного ідеалу.

Прихід епохи Відродження зумовлений рядом причин, однією з яких є невідповідність настроїв і прагнень митців релігійним ідеалам церкви, що зумовлює поступове осмислення прекрасного поза приналежністю до бога. Однак розширення меж цієї категорії на певному етапі ще потребує зв'язку з релігійним джерелом, що простежується в поглядах Н. Кузанського: «Насправді, якщо я на основі краси творінь стверджую, що бог прекрасний, і при цьому я знаю, що бог прекрасний так, що він є красою, яка є всім тим, чим вона може бути, – то тим самим я знаю, що у бога немає недоліку ні в чому в усьому світі» [98, с. 142]. Характерним є те, що від окремих прикладів краси Н. Кузанський переходить до більш узагальненої категорії прекрасного, яка для нього є красою без недоліку. Філософ уводить у свою концепцію і категорію потворного («Потворність не від царства краси. Потворність душ – потворність, що викривляє форму їхньої краси; вона не від краси, тому що із першої краси може виходити тільки прекрасне та добре. Потворність – від тих, хто бере, благість – від того, хто дарує форми» [197, с. 121]), надаючи їй значення моральної оцінки діяльності людини.

Пізніше розуміння категорії прекрасного суттєво змінюється через повернення антропоцентричної моделі наукових і творчих пошуків тогочасних діячів науки й культури. У праці Т. Кампанелли «Про прекрасне» йдеться про відносність категорій красивого та потворного, оскільки вони визначаються як

ознаки: «Краса, таким чином, є ознакою блага, корисного, благородного або приємного. Потворність же є ознакою зла, некорисного, ганебного або неприємного, оскільки приємність завжди полягає в користі та благородстві, а неприємність – у речах їм протилежних» [197, с. 415]. Приклади, наведені мислителем, стосуються людини й особливостей сприйняття нею навколишнього світу, що свідчить про потребу мистецького висвітлення цієї теми в межах концепції наслідування природи. У зв'язку з цим обґрунтовується важлива роль поетичної творчості, яка, поряд з іншими мистецтвами, творить красу. Виняткове значення діяльності поетів із цього погляду надає італійський мислитель і письменник Дж. Фракастро: «За відсутності поетів у краси світу не було б нікого, здатного її пізнати; недарма у деяких народів, де немає поетів, немає жодної витонченості, блиску, нічого прекрасного» [198, с. 103]. Для більшої переконливості своїх тверджень Дж. Фракастро звертається до звинувачень Платона на адресу поетів і послідовно їх спростовує.

Античне підґрунтя та переорієнтація ролі людини актуалізують категорію гармонійного, яка стає домінантною при визначенні красивого. Яскравим прикладом цього є визначення італійського художника Л.-Б. Альберті: «Красою є суворя співмірна гармонія всіх частин, об'єднаних тим, чому вони належать, – така, що ні додати, ні відняти, ні змінити нічого не можна, не зробивши гірше» [198, с. 326]. Більш стисло схожу думку висловлює, але стосовно категорії прекрасного, німецький митець А. Дюрер: «Ми повинні прагнути створювати те, що протягом людської історії більшістю вважалося прекрасним. Також недолік будь-чого в кожній речі є вадою. Як надлишок, так і недолік псують будь-яку річ» [198, с. 540].

Провідною ідеєю естетичної парадигми епохи Відродження є антропоцентризм. Категорія потворного поступово виходить з-під підпорядкування прекрасного та займає своє самодостатнє місце в мистецтві.

Суспільні протиріччя й удосконалення наукової картини світу в XVII ст. спричинили теоретичне і творче оформлення двох потужних мистецьких напрямів: бароко і класицизму. Розшарування естетичних принципів цього

періоду спричиняло процес одночасного формування та руйнування мистецьких канонів.

Естетика бароко передбачає насамперед експериментування з формою, тому У. Еко називав проявами краси в ньому неочікуване, приголомшуюче, диспропорційне [72, с. 228]. Один із теоретиків літературного втілення бароко, іспанський письменник Б. Грасіан підкреслив роль мистецтва у формуванні прекрасного: «Навіть прекрасне стане потворністю, якщо не прикрашене мистецтвом, що видаляє недоліки і полірує чесноти» [51, с. 7]. Таке тлумачення естетичних категорій зумовлювалося головним принципом творчості теоретиків бароко – неодмінним використанням гострого розуму.

Розгубленість митців перед масштабними соціально-політичними кризами виявила себе через єдність трагічного і комічного в літературі бароко. Таку реакцію можна пояснити тим, що для неї «характерне загострене почуття протиріччя світу і одночасно – прагнення відтворити життєві явища в їх динаміці, розвитку, переходах» [36, с. 27]. Для цих категорій спільною є наявність типового, оскільки і в комедіях дель арте, і в «царських творах» (трагедіях) діяли персонажі, типовість яких утілювалася за допомогою масок. Імпровізованість і видовищність жанрів драматургії періоду бароко не вплинули на лінійну залежність між соціальним типом, жанром та стилем його зображення. Отже, високе й низьке в естетиці бароко являють собою категорії, що підпорядковані соціальному складникові змісту зображуваного. Сакральність досягається широким використанням метафоричності.

Інші соціально-політичні реалії стали передумовою становлення класицизму. Звернення до античності й культу розуму забезпечують утвердження відмінних від барокових мистецьких орієнтирів. Неодмінною рисою класицистичного мистецтва, на думку П. Корнеля, є його корисність, яка проявляється в повчальності. Досягненню такого ефекту сприяють чотири засоби: 1) закладені в зміст твору сентенції та поради, 2) можливість чіткого розрізнення вад і добродійностей, 3) розв'язання конфлікту з обов'язковою перемогою тієї сторони, на боці якої глядач, 4) співчуття і страх [105, с. 19]. Як

стверджує французький письменник, останній засіб притаманний лише трагедії. Наслідування античних авторів стає неодмінною ознакою висвітлення прекрасного в літературних творах, про що італійський письменник А. Мінтурно стверджував: «Драматична поезія нашого часу здається нам прекрасною, лише коли їй вдається бути схожою на давню» [105, с. 76].

Для класицизму характерне чітке розмежування високого і низького, які безпосередньо пов'язані, по-перше, із зображенням суспільним станом персонажів, по-друге, їхніми рисами. Так, Дж. Тріссіно в «Присвяті “Софонісби”» на основі відмінностей об'єктів зображення пояснює відмінності між трагедією і комедією: «Трагедія списує з дійсності норови найкращі, а комедія найгірші, тому комедія і викликає сміх, який подібний до неподобства, бо те, що смішне – потворне і недолуге, трагедія ж викликає співчуття, страх та інші почуття і цим приносить насолоду слухачам і користь роду людському» [105, с. 31].

Отже, мистецтво XVII ст. стало втіленням античної ідеї доцільності, але ця доцільність досягається різними засобами в межах напрямів бароко й класицизму. Головною характеристикою естетичної парадигми бароко є дисгармонійність, а класицизму – упорядкованість, яка незмінно приводить до ясності ідеї, що є основною умовою краси у творах (за В. Шестаковим [188]).

У XVIII ст. провідною стає ідея розумності, у межах якої містяться відголоски антропоцентризму доби Відродження, коли на перше місце ставляться пізнавальні можливості особистості, а також класицизму з його культивуванням античних зразків. Сутність категорії краси в цей період визначається крізь призму категорії пропорційності: «Не існує такої досконалої краси, у якої не було б якої-небудь незвичайності в пропорції» [32, с. 450]. Потворність пов'язується передусім із фізичними вадами. Новим у такому античному розумінні цієї категорії стає встановлення зв'язку між зовнішністю людини та її характером: «Потворність краще вважати не ознакою злої природи, бо це може ввести в оману, а причиною злого норову, яка рідко не має наслідків» [32, с. 451].

Розуміння прекрасного переноситься у сферу суб'єктивних почуттів

людини, тому з ним нерозривно пов'язується поняття смаку. Цей зв'язок показаний У. Еко: «Що саме є прекрасним, визначається тим, як ми це сприймаємо, через аналіз свідомості того, хто виносить судження смаку» [72, с. 277]. У зв'язку з цим Д. Юм подає нове розуміння сутності краси: «Сама сутність краси полягає в її здатності виробляти задоволення» [199, с. 156]. Людина, на думку філософа, виступає також носієм піднесеного, яке коріниться в її уяві. Через її посередництво ознаками цієї категорії є екзотичне та незвичайне [199, с. 141].

Зв'язок категорії піднесеного з реакцією людини на явища навколишнього світу можна простежити в праці Е. Берка «Філософське дослідження про виникнення наших ідей піднесеного і прекрасного». Відповідно до поглядів філософа джерелом піднесеного є «все, що яким-небудь чином влаштоване так, що збуджує ідеї незадоволення і небезпеки, іншими словами, все, що в будь-якому ступені є жахливим або пов'язане з предметами, що навіюють жах або подобу жаху» [15, с. 72]. Естетичні категорії прекрасного, краси, потворного, граційності, витонченості, надзвичайного (привабливого), піднесеного визначаються Е. Берком на основі впливу на реципієнта.

Звернення до суб'єктивних почуттів особистості при визначенні естетичних категорій притаманне поглядам німецького філософа І. Канта. У розробленій ним естетичній парадигмі значень лежить ідея доцільності, формальна сторона якої проявляється в категорії краси: «Краса – це форма доцільності предмета, оскільки вона сприймається в ньому без уявлення про мету» [81, с. 55]. Значну увагу І. Кант приділяє категорії піднесеного, поділеній на два види настроєності уяви (математичний і динамічний), ознаками яких є відповідно кількісні та якісні показники. Пріоритетною в естетичній системі Г. Гегеля є ідея істинності. Її втіленням виступає категорія прекрасного, а краса є «лише певним способом прояву та зображення істини» [45, с. 99]. Крім того, об'єктом естетичного зацікавлення філософа є категорія ідеалу, пояснена через єдність форми і змісту.

Естетична парадигма XVIII ст. не була однорідною, але мала спільні

ознаки, серед яких: культ розуму, звернення до суб'єктивних естетичних почуттів людини, домінування категорії прекрасного, актуалізація категорій піднесеного та ідеалу. Відносність розуміння естетичної системи цього періоду ґрунтується на понятті смаку.

Бурхливий розвиток капіталістичних відносин XIX ст. підкріплювався зміцненням позицій нової буржуазної культури, яка охарактеризована У. Еко: «Буржуазія хизується не тільки своєю військовою (імперіалізм) та егоїстичною (капіталізм) міццю, а й своєю Красою, яка поєднує в собі практичність, надійність і довговічність» [72, с. 362]. Головною ідеєю естетичної парадигми цього періоду є ідея незвичайного, утіленням якого є мистецтво романтизму. Об'єктом його зображення стає дисгармонійна краса, яка постійно перебуває в процесі становлення [72, с. 315]. Письменники-романтики, які частково продовжують традиції німецьких філософів, піднесене пов'язують із психологічним станом особистості. Таким є розуміння Ф. Шіллера: «Великим і піднесеним називається в переважній більшості той душевний настрій, якому байдуже, чи існує краса, благо і досконалість, але який з ригористичною суворістю вимагає, щоб існуюче було хорошим, добрим і досконалим, бо цей настрій криє в собі всю реальність прекрасного характеру, не вміщуючи в собі його обмежень» [189, с. 361].

У цей період німецький філософ К. Розенкранц звертається до різних аспектів категорії потворного. У його теорії ця категорія виступає проміжною ланкою між прекрасним і комічним: «Комічне не можливе без інгредієнта потворного, втілюване і перевтілюване в свободі прекрасного» [190, с. 34]. На думку К. Розенкранца, найвищий ступінь потворного належить до сфери людського існування і проявляється в егоїзмі. За формальним показником він виокремлює три модальності прояву потворного: відсутність форми, неточне (неправильне) і розпад форми, або деформація.

Суттєвим зрушенням естетичної парадигми XIX ст. стає, з одного боку, поєднання мистецтва та виробництва, а з іншого, – творення нової мистецької дійсності, ізольованої від суспільно-політичних реалій доби. У цей період

актуалізується категорія дисгармонійного.

Розгляд мистецтва ХХ ст. ілюструє відсутність єдиної ідеї, яка лежала б в основі естетичної парадигми цього періоду. В ознаках різних напрямів і течій часто відображене використання певної естетичної парадигми минулого. Краса незвичайного поступається місцем речам щоденного вжитку, виокремленим у просторі. Уявлення про прекрасне, красиве, потворне, піднесене тощо більше не цікавлять філософів і митців, переносяться у сферу самостійних естетичних почуттів кожної окремої особистості: «Тепер опозиція “огидне / прекрасне” більше не релевантна в естетичному відношенні: віднині огидне і прекрасне – два рівноправні варіанти образотворчості, сприймаються вони нейтрально» [73, с. 426].

У 1910-х рр. набула поширення ідея руйнування, яка знайшла вияв у творчості футуристів: «Хай живе війна – тільки вона може очистити світ. Хай живе озброєння, любов до Вітчизни, руйнівна сила анархізму, високі Ідеали знищення всього і вся!», – проголошує Ф. Марінетті [124, с. 160]. Цю ідею італійський драматург поширює і на мистецтво, наслідком чого стає актуалізація категорії потворного: «Не бійтесь потворності в літературі» [124, с. 167]. Усвідомлення людиною свого становища більше не сприяє її розмірковуванням про щось більш далеке, ніж земне. Цю думку підтверджують слова К. Едшміда: «Кожна людина тепер не тільки індивідуум, пов'язаний обов'язком, мораллю, суспільством, родиною. Вона в цьому мистецтві стає нічим іншим, як найбільш піднесеним і найбільш нікчемним – вона стає людиною» [124, с. 306]. Це положення експресіонізму рішуче відкидається дадаїзмом: «Життю, яке за допомогою заперечення прагне стати більш піднесеним, кажуть – так!», – наполягає Р. Хюльзенбек [124, с. 320].

У 1920-х рр. утилітарне мистецтво повертається до реципієнтів іншою своєю гранню – чудесним («Чудесне завжди прекрасне, прекрасне все чудесне, прекрасне тільки те, що чудесне» (А. Бретон) [124, с. 48]), утілення якої відбувається механічно: «Найпрекрасніші образи – ті, що найбільш прямим і швидким способом з'єднують елементи дійсності, далеко розміщені один від

одного» [124, с. 322]. Ідеї чудесного підпорядкована і вимога впровадження в мистецтво поняття «чоловічої антикраси» (за М. Бонтепеллі), з яким пов'язане уявлення філософа про гармонію: «Стати вражаюче та ідеально некрасивим чоловіком – значить досягти неповторної гармонії і дійсного виявлення всіх цих особливостей» [124, с. 175]. На думку С. Далі, категорія піднесеного пов'язана з явищами природи, але мистецтво XX ст. передбачає висвітлення цього зв'язку разом із залученням досягнень промислового розвитку: «Нам випало жити в прекрасну антихудожню епоху» [124, с. 255].

Для 1930–40-х років характерна ідея доцільності. Людина дедалі більше усвідомлює свої можливості, які в мистецтві втілюються як нові «тенденції: інтернаціоналізм й універсалізм, новий життєствердний атеїзм, антинатуралізм і розпад старої естетики, деструкція прийнятих форм й акцент на інтуїтивному», – підсумовує А. Лундквіст [124, с. 416]. Нова естетична парадигма неодмінно повинна бути спрямована на культивування суспільної користі, що підтверджується словами А. Барбюса: «Слугувати якій-небудь справі, приносити користь суспільству інакше, ніж наділяючи людей красою або витрачаючи їх час на порожні ігри, – ось головний обов'язок, який дасть змогу вирізнити нових людей серед нескінченної сили найрізноманітніших художників» [124, с. 74]. Панівне становище раціоналізму призводить до абсолютного пригнічення ролі почуттів, тому літературні твори набувають драматизму: «Тепер людина, люди – самі собі доля. І веде їх власна розумна воля, а з ними разом вона веде й мистецтво. Інстинкти, забобони і пристрасті часто повстають і чинять опір цій волі і цьому розуму. Ось у чому полягає драматичний інтерес нових творів», – стверджує Р. Роллан [124, с. 86]. Крім того спостерігається спрощення вимог до драматичного мистецтва, яких вимагають Р. Альберті («П'єси, які ставлять сьогодні театральні трупи, точніше, бригади і кружки, не просто погані або занадто складні – вони, можна сказати, не відображають ні боротьбу нашого народу, ні його перетворення. Потрібен “невідкладний театр”. Як нам не вистачає швидких, напружених п'єс – драматичних, сатиричних, агітаційних, – технічно простих» [124, с. 272]) і Б. Брехт («Люди ходять в театр для того, щоб їх

захопили, зачарували, схвилювали, піднесли, обурили, захопили, звільнили, розсмішили, врятували, збудили, перенесли в інший час, наділили ілюзіями. Усе це настільки очевидне, що мистецтво і визначається тим, що воно звільняє, захоплює, підносить тощо. Воно перестає бути мистецтвом, якщо не робить всього цього» [124, с. 341]).

У 1950–70-х рр. найбільш впливовою є соціальна ідея в естетиці, яка визначила формування своєрідної мистецької ієрархії цінностей, – «категорія соціального вища за категорію художнього» [124, с. 278]. Зміна класичних естетичних орієнтирів мистецтва сприяла появі паралельно існуючої естетичної парадигми авангарду, творча діяльність якого вийшла за межі класичної термінології: «Авангардисти перетворили свій живопис в антиживопис, романи в антиромани, фільми в антифільми і музику в антимузику» [124, с. 508]. У. Еко так пояснює мету їхньої творчості: «Історичний авангард не збирався втілювати ніяку Гармонію, навпаки, він прагнув порвати з будь-якими законами, з будь-якими наперед встановленими схемами сприйняття, знайти нові форми пізнання, які, проникнувши в таємниці несвідомого, з одного боку, і матерії в її первісному вигляді – з іншого, зможуть викрити відчуження сучасного суспільства» [124, с. 379]. Мистецтво авангарду творить нову естетичну модель, характерною рисою якої є десакралізація мистецтва: «Від епічного дальнього образу абсолютного минулого нічого не залишилось; весь світ і все найбільш священне в ньому дані без усіляких дистанцій, у зоні глибокого контакту, за все можна хапатися руками» [124, с. 220]. Тепер нова естетична парадигма поширюватиметься не лише в межах 1950–70-х років – її представники прагнутимуть використати її і для характеристики попередніх епох.

Набутком ХХ ст. аж до 1980-х рр. стало мистецтво соцреалізму, яке охарактеризоване як «неможлива естетика» [175, с. 21]. В. Хархун показує наслідування естетичною парадигмою соцреалізму формальної сторони парадигм попередніх періодів: «В основі соцреалістичної кодифікації трагічного лежить традиційна (класична) модель, розроблена Аристотелем і обґрунтована в естетиці романтизму. Вона декларує пов'язаність трагічного з піднесенням і героїчним»

[175, с. 206]. Зміст категорій визначався не особливостями мистецького життя Радянського Союзу, а потребами панівної ідеології.

Так, провідною ідеєю соцреалізму є відповідність мистецтва ідеологічним вимогам, унаслідок підпорядкування яким краса вступає в нові лінійні зв'язки з різними сферами повсякденного життя радянської людини: «Якщо труд розбудовує тоталітарний світ, то краса – ще один код тоталітарної культури – *покликана відповідно його організовувати й упорядковувати*. За категорією краси традиційно передбачалася функція упорядкування. <...> Відповідно формується її семантичне поле, яке складається з тих чинників, що мають виразний організуючий, структуротворний характер: пропорційність, гармонія, ритм, симетрія, досконалість, доцільність» [175, с. 325]. В. Хархун поряд з організуючою називає ще й репрезентативну функцію, сутність якої у «формуванні ілюзії цілісності, гармонійності й продуктивності», оскільки «основоположний ціннісний орієнтир культурного героя-деміурга (письменника, дописувача, художника) уособлює пріоритетність тоталітарного світу як естетичного проекту. Важливо, *не яким цей світ був, а яким він став в естетизованих практиках ідеології*» [175, с. 334]. Включеність естетичних категорій у всі аспекти життя перетворила категорію досконалого в одну з головних цілей діяльності людини тоталітарного суспільства. Причому її зміст стає невичерпним, оскільки на зміну одному досконалому герою радянської літератури завжди з'являється більш досконалий.

На кінець ХХ ст. – початок ХХІ ст. припадає активізація постмодерного мистецтва, вплив якого на літературу охарактеризований Н. Ліхіною: «Метою літератури стає не копіювання життя, а моделювання світу за своїми образом і подобою, створення принципово нової моделі літератури» [106, с. 5]. Однак означення «принципово нової» викликає сумніви, оскільки відкидання постмодерною літературою традиційних компонентів змісту й форми вже саме по собі є зв'язком із традицією. Характеризуючи аксіологічний рівень постмодернізму, дослідниця пише про «розмитість або руйнування опозицій добро-зло, любов-ненависть, сміх-жах, прекрасне-огидне, життя-смерть» [106,

с. 6]. Провідним принципом постмодерного мистецтва виступає заперечення, але власна його організуюча конструктивна ідея до кінця не сформована. Продовжують функціонувати такі естетичні категорії, як прекрасне, краса, піднесене, трагічне, комічне тощо, але міняються, зникають ієрархічні зв'язки між ними. Підпорядковані задуму митця, вони можуть отримати неочікуване до цього часу поєднання, зокрема й ієрархічне. У ширшому контексті цю особливість розкриває Н. Левченко: «Постмодерн як стиль наділений чітко вираженою онтологією “локальних світів”, плюралістичної, розчленованої естетичної свідомості» [102, с. 10]. І. Рассохіна використовує парадигматичний підхід під час аналізу розвитку художньої культури і називає такі риси постмодерну: «Мистецтво більше не підносить, воно призводить до розгубленості, змушує ніяковіти, шокує. Навіть не виразне, а огидне стає центральною естетичною категорією» [141, с. 25].

В. Бичков обирає для характеристики естетики другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. означення «некласична». Ще в ХІХ ст. був започаткований процес «переоцінки всіх цінностей». Саме він, на думку дослідника, разом зі зміною контексту став передумовою набуття естетикою нового стану, парадигма якої така: «Експеримент і найширший пошук у багатьох напрямках – основи Е[стетики] н[екласичної]. У ролі її своєрідної пропедевтики в ХХ ст. легітимізується нова естетична категорія, що означає її предмет – естетичне, яка включає у своє поле не тільки традиційні естетичні категорії і поняття, але й багато опозиційних до них (або навіть антиестетичних з погляду класичної естетики) явищ і категорій на кшталт абсурдного, заумного, жорстокості, шоку, насилля, садизму, мазохізму, деструктивності, ентропії, хаосу, тілесності, оречевленості, лабіринту, енвайронменту, ландшафту, стратегії, різомі, фрістайлу, симулякру, шизоаналізу і т. п.» [103, с. 542]. В. Бичковим приділена увага категоріям краси та прекрасного, де перша є цілісною характеристикою, яка не повинна підлягати розчленуванню на складники. Прекрасному ж запропонована така функція: «Одна з головних етно-соціо-історично детермінованих категорій класичної естетики, що характеризує традиційні

естетичні цінності, виражає одну з основних і найбільш розповсюджених форм не утилітарних суб'єкт-об'єктних відносин, які генерують у реципієнта естетичну насолоду <...> і комплекс вербально-сміслових утворень в семантичних полях досконалості, оптимального духовно-матеріального буття, ідеалу й ідеалізації» [103, с. 363], тобто є сплавом «чуттєвого, концептуального і морального» [103, с. 352]. Домінантною є краса асонансів та асиметрії. Потворне естетизується й утрачає свої чіткі межі. Піднесене і трагічне втрачають актуальність, натомість як їхні відповідники починають функціонувати категорії вражаючого та парадоксального. Центральне місце філософ відводить комічному, зокрема іронії, яка «стає смислоутворюючим принципом мозаїчного постмодерністського мистецтва» [103, с. 352].

Ідея відносності краси лежить в основі поглядів вітчизняного культуролога О. Босенка, який пов'язує цю категорію з поняттям свободи: «Та коротка мить між свободою від і свободою для, яка може бути короткочасною, у людське життя вносить якщо не дійсність абсолютної свободи, то хоча б образ її, який здається образом абсолютної краси, хоча є лише відображенням у нескінченності самої людини в її видимості – такою вона собі здається і бачиться тоді, коли “життя немає”» [27, с. 21–22]. Естетичні категорії науковець визначає як абстраговані відтінки почуття. Новим в осмисленні зв'язку прекрасного та краси стає їх протиставлення: «Повстання прекрасного проти краси закінчилося перемогою речей. <...> Колишні високі трагедії перетворились в скетчі, душі високі поривання – в геги, життя стало поганим анекдотом, розказаним на вбогому сленгу з додаванням кітчю» [27, с. 241]. Натомість категорії прекрасного та огидного отримують нове поєднання: «Прекрасне є мірою огидного, огидності» [27, с. 207]. Очевидно, що естетична парадигма постмодернізму перебуває в процесі становлення, а її моделювання матиме характерні риси в кожному з видів мистецтва.

В. Мовчан констатує, що «естетичне втратило свій предмет – мистецтво, підмінивши його удаваними цінностями або антицінностями» [121, с. 311]. Оскільки представники деяких радикальних модерністських напрямків

заявляють, що своєю творчістю вони заперечують мистецтво, однак їхні твори придатні до естетичного сприйняття, то, на нашу думку, не лише мистецтво є предметом естетичного. Уважаємо, що є підстави говорити не тільки про певне відхилення, задеклароване префіксами не-, нон-, а й про появу повноцінного явища, яке можна охарактеризувати поняттям «антиестетика».

Передумови появи поняття «антиестетика» закладені в мистецтві авангарду «Нової хвилі» в другій половині XX ст. Цей художній напрямок декларує «радикальну відмову від класичного розуміння творчості й перехід до трактування художнього твору як не втіленого в матеріалі» [138, с. 522] і реалізується в таких художніх напрямках, як «АВС»-art і концептуальне мистецтво.

Найбільшої популярності перший напрям зазнав наприкінці 1960-х рр., його програма передбачала анти-декоративність, анти-психологізм, «антискульптурність» (Л. Р. Ліппард). Відкритість форми фігур представників «АВС»-art для змісту реципієнтів закладена в самій назві напрямку. Оскільки «продукт творчості не повинен являти собою, згідно з програмною презумпцією “А.[BC]”-А.[rt], навіть мінімальної художньої цінності» [138, с. 8], то можна говорити про наявність у мистецьких творах цього напрямку рис «антиестетики». «АВС»-art передував розвитку концептуального мистецтва.

Концептуальне мистецтво засвідчило свою появу презентацією 1969 р. «у новій галереї С. Сігелауба» [138, с. 380] і відоме під назвою «мистецтво антиоб'єкта», оскільки його естетична програма передбачає, що «мистецтво не має нічого спільного з будь-яким конкретним об'єктом (Д. Хюблер)» [138, с. 381]. Представники концептуального мистецтва відмовляються від традиційних матеріалів для реалізації своїх творчих задумів, натомість вони використовують фотоматеріали, креслення, схеми, лінгвістичні засоби. Їхні твори містять ідеї, які глядач повинен не побачити, а відчутти. Відчуття людей співвідносяться з певними категоріями естетики чи антиестетики.

Наприкінці XX ст. критик Хел Фостер стає редактором збірки нарисів про постмодерну культуру, яка має заголовок «Анти-естетика». За його висловом, така назва «не призначена бути ще одним підтвердженням заперечення мистецтва

або представлення як такого» [203, с. 15]. Такою особливістю, на його думку, був наділений модернізм. На противагу йому анти-естетика виступає критикою, «яка руйнує порядок представлень для того, щоб їх переписати» [203, с. 15]. Х. Фостер ставить важливе питання про дієвість сучасних йому естетичних категорій, яке виступає спільним і для анти-естетики, і для постмодернізму, накреслюючи перспективу пошуку в культурі практики рівноваги.

Тенденції проявів «антиестетичного» в мистецтві авангарду підкреслює В. Крючкова: «Якщо класичне світорозуміння (при всіх невідворотних модифікаціях, зумовлених історичним розвитком) загалом орієнтувалось на людину та на вищі можливості її морального, інтелектуального й естетичного розвитку, у новітніх концепціях людини і суспільства провідними виявляються сили хаосу, жорстокої боротьби егоїстичних інтересів, темні сфери несвідомого, ентропія незакономірного або, навпаки, чітка організованість знакових систем і машиноподібних суспільних конструкцій» [97, с. 5]. Дослідниця пояснює неможливість віднесення модерного мистецтва до некласичного з огляду на його безпрецедентність і самозаперечення.

Отже, в естетичних парадигмах ХХ ст. провідне місце на різних етапах посідали ідеї руйнування, чудесного, доцільності, соціального. Для цього періоду найбільш актуальними є категорії потворного та драматичного. Діяльність авангардистів сприяла утвердженню системи антимистецтв.

Чітке розуміння виявів естетичних категорій у творі літератури дає змогу простежити їхні модифікації, аналізуючи які, літературознавець матиме можливість говорити про еволюцію окремого літературного явища або про появу нового. Наприклад, це може стосуватися жанрової своєрідності творів, оскільки «всі особливості будь-якої естетичної категорії найбезпосередніше виявляються в жанрі, який сконцентовано втілює їх» [169, с. 25]. Читачі оцінюють персонажів і дійових осіб літературних творів через призму естетичних категорій. Їх нівелювання призводить до втрати твором своїх змістово-формальних особливостей, оскільки «естетика твору є не чим іншим, як сукупністю найузагальненіших ознак всього змісту твору взагалі і кожної його складової

частини зокрема» [35, с. 6]. Це передусім стосується драматургії, для якої визначальними є категорії «трагічне», «драматичне», «комічне». Твір, який не передбачає естетичного переживання, залишає читача байдужим, а значить, не виконує жодної зі своїх основних функцій. У постмодерній літературі наявний естетичний вплив, її персонажі й дійові особи наділені особливостями, що є характерними рисами хоча б однієї естетичної категорії. Однак ці аспекти мають здебільшого негативні прояви: у читачів – це сум, розпач, зневага, відчуття загрози, абсурду; у характерах – огидне, низьке, комічне, дисгармонійне тощо. Таким чином, антиестетикою драми є така система естетичних категорій, яка нівелює традиційну гуманістичну орієнтацію драматичного мистецтва, витворюючи нову художню реальність, концептуальним центром якої виступає критично-заперечне ставлення митця до дійсності.

Оприявлення цього поняття стає закономірним результатом поширення в українській драматургії постмодерністичних тенденцій. Однак варто зауважити, що антиестетика – це не антипод до естетики, а її культурно-історична складова, як і постмодернізм, відповідно до думки Д. Затонського, «не “кращий”. Він просто “інший”» [69, с. 235]. На думку науковця, постмодернізм постає як нестійка рівновага, що співвідноситься в соціальній сфері з такими поняттями, як демократія, плюралізм, терпимість. Його складники стають необхідними умовами для розвитку культури перехідних або конфліктних періодів історії суспільства. Таким чином, буття людства набуває вигляду «вічної зміни модерністських “злетів” і постмодерністських “відкатів”» [69, с. 240].

Розгляд окремих компонентів естетичної парадигми кожного найважливішого історичного етапу суспільного розвитку засвідчує неоднорідний розвиток естетичних категорій зі значним звуженням їхнього змісту в добу Середньовіччя і багатозначності у XX ст. Суттєве переосмислення естетичних цінностей із появою постмодернізму сприяло появі поняття «антиестетика».

1.2 Художньо-естетичні особливості драматичного твору

Одним із джерел розвитку естетики й літературознавства є художні твори, як класичні, так і сучасні, оскільки найважливіші суперечності реальної дійсності виявляються в літературі й науці, а це зумовлює потребу іншого потрактування літературного спадку. Не завжди літературознавці здатні одразу дати об'єктивну оцінку теперішнього явища, оскільки нові культурно-історичні обставини потребують інших форм відображення, а значить, і відмінної естетики. Дослідники здійснюють таку оцінку відповідно до власних естетичних уявлень, сформованих суспільством певного часу й території розташування. Позиції можуть бути конформними до існуючих вимог або протиставлятися їм (Дж. Марстон – Б. Джонсон, Д. Обін'як – П. Корнель, І. Готшед – Г. Лессінг, М. Петров – І. Франко та ін.). Опозиції до панівних поглядів сприяли подальшому розвою естетичної думки стосовно творів літератури. Однак сучасні дослідження свідчать про уповільнення цього поступу стосовно драматичних творів кінця XX ст. О. Бондарева так підходить до формулювання функціональної проблеми драми останніх десятиліть XX – початку XXI ст.: «Відсутність її кваліфікованого рецептивного поля, абсолютна несформованість “конвергенції тексту і читача”» [21, с. 6].

Однією з причин процесу ігнорування естетичної оцінки драматичного мистецтва кінця XX ст. можна назвати відсутність її критеріїв. Перехідний період в історії українського суспільства вплинув на ціннісну переорієнтацію і зображуваного, і його реципієнта (І. Бондар-Терещенко, О. Бондарева, Л. Демська-Будзуляк, Л. М. Л. Залеська Онишкевич, Ю. Скибицька, М. Шаповал та ін.). Визначення естетики літературного твору взагалі, драматичного зокрема, супроводжується зверненням до його формально-змістових особливостей. Цей аспект може залишатися поза увагою дослідників. Так, Н. Гаврилук використовує естетику як критерій розмежування елітарної, масової літератури та паралітератури. Дослідниця подає градацію цього критерію від «найвищої міри» до «мінімальної або відсутньої». При цьому поняття «естетика

літературного твору» залишається нерозкритим [44]. Створення системи критеріїв оцінки естетики драматичних творів розширить можливості літературознавчого аналізу і сприятиме розвитку сучасного театрального мистецтва, збагачуючи репертуар новими естетично й художньо довершеними п'єсами.

Кожен культурно-історичний етап пропонує своє співвідношення формально-змістових особливостей у літературознавчій оцінці драматичного твору, на основі якого і визначається естетика п'єс. Наразі встановимо лише домінантні критерії оцінки естетики драматичних творів на основних етапах культурно-історичного розвитку суспільства.

Доба античності, створюючи зразки як комедій, так і трагедій, усе ж таки значний потенціал у перевихованні громадян полісу бачить в останніх, бо трагедія «здійснює за допомогою співчуття і страху очищення (katharsis) <...> пристрастей» [8, с. 651]. Саме сприйняття цього драматичного жанру здійснює зміни в особистості, які сприяють підпорядкуванню її поведінки вимогам тогочасної моралі. Отже, першорядне значення в оцінці творів античності має змістовий складник – виховний потенціал драми.

У Середньовіччі спостерігається відхід від античної літературної та естетичної традицій. Драматичний пафос п'єс, що детермінується зверненням до сюжетів із життя Ісуса, не виключає в них наявності трагічного й комічного компонентів, які, однак, так і не набули панівних позицій. Головним вираженням, на думку О. Анікста, є «перенесення центру ваги з поетики у власному значенні на риторичку» [5, с. 83]. Вироблення ставлення до драматичних творів ґрунтується на засадах формалізму. Наприклад, Елій Донат значну увагу приділяє одягу акторів, що, на його думку, є однією з класифікаційних ознак комедії. Інший дослідник, Іоанн Цец, також звертається до античної комедії й розглядає етапи її еволюції крізь призму мовних і стильових особливостей. Під впливом релігійного вчення жанри трагедії та комедії перестають функціонувати. Поняття про них залишаються, але зазнають змістової модифікації: від означення конкретних творів літератури їх використання «набуває значення

загальноестетичної категорії» [5, с. 93].

Новий період суспільно-історичного розвитку ознаменувався поверненням трагічного в драматичне мистецтво. Передумовою цього О. Анікст називає «визнання нещастя одним з елементів життя, прагнення осмислити його причини, а також зрозуміти його вплив на людину» [5, с. 101]. Категорії трагічного і комічного в основному трактуються за Аристотелем. Однак на окремі компоненти драматичних творів суттєво вплинуло стильове розшарування мовлення. Так, Ф. Робортелло під час пояснення судження в комедії звертає увагу на опозицію політичного і комічного мовлення, одним з аспектів якої є такий: «У політичному мовленні все здається “різким”, “спростовуючим” і “спонукаючим”, а в комічному, тобто “приземленому”, – “простодушним, простим, що не містить ні спростування, ні пошуку”, але “буденним і наївним”; як у першому випадку мовлення виходить важливим і піднесеним, що й називається “політичним”, так у другому – “приземлене”, тобто комічне, оскільки “розмовне і просторічне»» [198, с. 117]. Філософи доби Відродження у своїх теоріях драматичного мистецтва подають розуміння переживань, які виникають у глядачів, їх мотивацію. Так, італійський коментатор «Поетики» А. Пікколоміні робить акцент на почутті страху, від якого повинна позбавляти трагедія. Теоретики драми, повертаючись до принципів античного мистецтва, частково переосмислюють його. У цей час спостерігається підвищена увага до функціональної сторони драматичних творів. На перший план виходить гедоністична функція, що насамперед стосується морального задоволення від усвідомлення особливостей людської природи (співчуття, доброчинності тощо).

У XVII ст. теорія і практика драми розвиваються в напрямі уніфікації правил її формально-змістових особливостей, які з часом отримали назву «доктрини класицизму». Яскравий теоретик Н. Буало в трактаті «Мистецтво поетичне» виступав за єдність змісту і форми при домінуванні змістового складника: «Сюжет високий ви обрали чи жартливий – уму коритися повинні завжди співи, бо римі з розумом не слід ворогувати» [30, с. 32]. Мислитель наголошував на дотриманні динаміки дії: «Смішний актор мені, що висловить не

вміє, як розгортатися, зростати буде дія, інтригу плутає, натовлюючи нас» [30, с. 48]. Він дав поради стосовно того, якими мають бути дійові особи драматичного твору: «Вивчайте звичаї, краї й часи терпляче: не раз од клімату залежить людська вдача» [30, с. 50]. О. Анікст зазначає, що сприйняття літературних творів відповідно до концепції Н. Буало цілком підпорядковується розуму: «Якщо пристрасть і повинна бути предметом художнього зображення у драмі і, більше того, викликати певні почуття в публіки, це зовсім не означає, що сила емоції або характер її визначають естетичну цінність твору, зокрема драматичного. Тільки розум здатний оцінити красу художнього задуму і витонченість його втілення» [5, с. 259]. Тому оцінки зазнають дія, місце, час, тон, соціальний статус дійових осіб. У цей період складається чітка відповідність між об'єктом зображення і жанровою диференціацією п'єс. Так, титуловані особи та високопосадовці мають діяти лише в трагедіях, включення в сюжет простих людей стає ознакою комедії. Це стосується і тих почуттів, якими наповнюється сюжет: трагедія містить високі почуття, а комедія – низькі. Отже, зразковими, естетично довершеними насамперед вважаються п'єси, які повністю підпорядковані вимогам свого жанру. Більшість класицистів виступали за виразне розрізнення трагічного і комічного, але вони не залишали поза увагою таке явище, як трагікомедія, намагаючись підпорядкувати її основній меті драматичної літератури – повчанню: «Призначення комічної частини трагікомедії полягає не тільки в низькій справі збудження сміху, а й у тому, щоби домішувати до нього це чудове повчання, яке є метою поезії» [105, с. 168].

Представники епохи Просвітництва з їхнім критичним ставленням до авторитетів та існуючих суспільно-культурних норм здійснили теоретичне оновлення драматичного мистецтва, передусім змістових особливостей п'єс. На думку О. Анікста, класицистичні традиції структури п'єси негативно позначилися на зображенні політичних конфліктів доби. Г. Лессінг, продовжуючи і розвиваючи теорію Аристотеля, робив акцент на національних складниках у змісті драми. Так, стосовно п'єси Реньяра дослідник зазначає: «Його мета була – зобразити нориви своєї країни під іноземними іменами. Головне завдання

комічного письменника полягає саме в цьому зображенні, а не в історичній істині» [104, с. 70]. Емоційний вплив драми на глядача пов'язаний із теорією катарсису: «Тільки твором у драматичній формі можна викликати співчуття і страх: принаймні жодна інша поетична форма не може викликати ці почуття такою значною мірою» [104, с. 293]. Отже, завдяки поглядам Г. Лессінга набуває значення функціональне спрямування драми стосовно впливу на глядачів.

Теорія драматичного мистецтва XVIII ст. знайшла висвітлення в працях Вольтера. Французький філософ основну увагу приділив жанру трагедії, наповнив його просвітительськими ідеалами, які потрібно було зображувати в динаміці для кращого усвідомлення глядачами. Трагічне розуміється як поєднання певної реакції аудиторії й поетичних засобів її досягнення: «Потрібно поступово оволодіти серцем глядача, схвилювати його, пройняти його душу, підкріплюючи цю магію дотриманням правил поезії і усіх правил театру» [42, с. 196–197]. На думку мислителя, категорія комічного перестає бути актуальною. Це підтверджується поглядами і Ф. Шеллінга, який в основному надає перевагу аналізу природи трагічного у творах і античності, і нового часу. Трагічним елементом, на думку філософа, виступає свобода, яка підкоряється неминучому. Це стає основою для розуміння категорії піднесеного, яка може бути застосована до героя трагедії, якщо він з'ясовує для себе необхідність страждань, які випали на його долю: «У цьому полягає найвеличніша думка і найвища перемога свободи – добровільно нести покарання за невідворотний злочин, щоби самою втратою своєї свободи довести саме цю свободу і загинути, заявляючи свою вільну волю» [187, с. 403].

У XIX ст. відбувається остаточний розрив із класицистичною думкою XVII ст. Не всі естетичні погляди попередньої епохи мають своє продовження на новому етапі культурно-історичного розвитку, для якого характерне піднесення романтичної драми. Ф. Шіллер на основі поглядів, сформованих під впливом ідей І. Канта, створює концепцію естетичної насолоди від мистецьких творів: «Все мистецтво присвячене задоволенню, і немає завдання більш високого і важливого, ніж ошчасливити людину» [17, с. 13].

На зв'язку драми з національною специфікою наголошує А. Шлегель: «Драма повинна бути різким вираженням національності» [4, с. 33]. Ще далі в утвердженні національного принципу створення драматичних творів іде Г. Гегель, пояснюючи такий зв'язок пізнім розквітом цього роду літератури порівняно з іншими. Філософ звертає значну увагу на зв'язок зображуваного в драматичній поезії з реальною дійсністю: «Цілі, які заперечують одна одну в драматичній дії та приводять до вирішення свою боротьбу, повинні мати своєю основою або загальнолюдський інтерес, або ж пафос, що є загальнозначимим субстанціональним пафосом народу, для якого творить поет» [46, с. 556]. Романтичний метод іронії, розроблений Ф. Шлегелем, є характерною рисою мистецтва XIX ст. Іронія виступає принципом дійсності, у якій свідомість людини «переноситься не тільки глуздом і уявою, а всією душею вільно то в одну, то в іншу сферу, як в інший світ» [4, с. 19]. Мається на увазі концепція нової виняткової особистості.

Отже, у XIX ст. панівним критерієм драматичного мистецтва є відображення національної своєрідності. Також дослідники звертають увагу на функціональну спрямованість творів і на структуру драми як сценічного мистецтва.

Завдяки розширенню міжкультурної взаємодії між країнами Європи, що спричинене промисловим, транспортним розвитком суспільства, романтизм поширився й на території України. На цей період припадають перші драматичні зразки трагедій, що зумовлювали виникнення теорії або підкріплювали вже існуючу. П. Мірошніченко дослідив трансформації жанрових особливостей античної трагедії в українській літературі XIX – початку XX ст. Дослідник виявив твори, що керуються як законом Есхілового *tragos*'у («через страждання до знання»), так і твори, які приймають закон Софоклового *tragos*'у («через знання до страждання»). Прикладом першої групи є поема-містерія «Великий льох» Т. Шевченка, другої – «На полі крові» Лесі Українки. В основі катарсису, на думку П. Мірошніченка, лежить іронія.

XX ст., насичене різноманітними подіями, творить нову модерну естетику,

що суттєво відрізняється від попередніх, адже вона виявляє себе в різних модифікаціях залежно від світоглядних засад письменників того чи того напрямку. Щоб подати власне бачення конфліктів нової доби, драматургам уже не вистачає наявних драматичних форм, тому відбувається творення своєрідних концепцій театру XX ст., зокрема «драми крику», «театру абсурду» тощо. Характерно, що термін «театр абсурду» – це «умовна назва» [108, с. 300], яку запровадив англійський критик М. Есслін. Як зазначено в «Літературній енциклопедії», на той час (1950-ті – початок 1960-х рр.) об'єднані цією назвою драматичні твори могли також називатися «антитеатром», «новим театром», «штукарським театром». Це важливе з погляду звернення до української драми кінця XX ст., у якій виникає власний «антитеатр» Л. Подерв'янського.

Драматургія абсурду виникла як розрізнені реакції на події Другої світової війни та наступний за ним період протистояння між Сходом і Заходом. Вона «розвивалася в рамках символістичної традиції. Абсурдистичні п'єси не мають логічного сюжету чи характеристик. Їхнім персонажам бракує мотивації, що її можна знайти в реалістичній драматургії, – у такий спосіб підкреслено беззмістовність» [154, с. 161]. І хоча причини були різними, але як наслідок – і драматургія абсурду, і українська драматургія 1990-х рр. ґрунтуються передусім на письменницькій, а не режисерській творчості. Основою естетики абсурдизму стала категорія комічного, що реалізувала себе через фарс. Особлива увага приділялася сценічній формі подачі художнього матеріалу. Нотатки С. Беккета свідчать про те, що «він був цілком професійним режисером, скрупульозним та педантичним, продумував кожен жест, рух, інтонацію. В усіх своїх виставах прагнув легкого та швидкого темпоритму» [154, с. 167–168]. Результатом еволюції творчого методу С. Беккета стало створення п'єс, де суттєво мінімізована акторська гра, що дало підстави для означення його драматургії як антитеатру.

Кінець XIX – початок XX ст. у Франції ознаменований творчістю А. Жаррі, який постановкою свого символістичного фарсу «Король Убу» (1896) заклав основи французького сюрреалізму. За допомогою Убу драматург намагався

віддзеркалити типові людські вади. Усупереч неоднозначним оцінкам вистави критиками «персональне та суб'єктивне використання театральних засобів на деякий час прижилося на паризькій сцені. Це був початок контркультури, яка покличе до життя численні прояви художньої анархії і проповідуватиме розмаїття слабо пов'язаних між собою вчень чи антивчень про життя та мистецтво» [154, с. 71].

Засновниками і популяризаторами іншого різновиду драматичного мистецтва, покликаного для переоцінки існуючих цінностей у Франції, були Т. Тзара та А. Бретон. Діяльність першого спрямовувалася на «конструювання форм безглузлого мистецтва, єдиною метою якого було шокувати аудиторію. Через дадаїзм він проголошував доцільність хаосу, тотальну десакралізацію, порушення всіх законів, систем та суспільних умовностей» [154, с. 73]. А. Бретон використовував сюрреалістичний підхід до художньої творчості, який мав давати достатньо широке уявлення про перебіг мисленнєвих процесів людини. Відомим представником французького театрального сюрреалізму був також Ж. Кокто. Його вистава «Весілля на Ейфелевій вежі» (1921) «справляла враження безглузлого сну, божевільно інвертованого та дико комічного» [198, с. 81].

Ще один виток французького авангардного театру являє творчість, акторська та режисерська діяльність А. Арто. «Він закликав до драматургії жорстоких, шокуючи тактик – драматургії, що використовує усі давні мистецтва театральної магії, щоб відкрити глядачам їхні власні приховані злочини, гріхи та внутрішні конфлікти» [154, с. 140]. Ідеї А. Арто стосовно різноманітних засобів впливу на органи чуття глядачів (звуки, образи, музика, танець, колір, світло, костюми) знайшли відгук у творчості Ю. Тарнавського. Український драматург услід за французьким також зробив акцент на необхідності вдосконалення палітри емоцій акторів.

Важлива віха в історії німецького театру – становлення і розвиток епічного театру зусиллями Б. Брехта. Своїми виставами він прагнув до повного руйнування ілюзії включеності глядачів у художній простір зображуваного. Для цього він активно розробляв теоретичний і практичний аспекти ефекту

відчуження, який повинен був усунути співпереживання з персонажами. Творча діяльність всупереч поширеним реалізму та експресіонізму спонукали до того, що драматург «розглядав драму як критику життя, критику, яку він щедро вносив у структуру своїх п'єс» [155, с. 184]. Особливістю змісту творів Брехта є дослідження непослідовності людських вчинків, що стало підґрунтям для домінування комічного в його театральній естетиці: «Іронія і двозначність до кінця залишалися джерелом життєвої сили драм Брехта» [155, с. 197].

Початок ХХ ст. в Україні ознаменований становленням двох художньо-естетичних систем: модерністської, представлені драматичними творами й постановками (Я. Мамонтов, І. Кочерга, М. Куліш, Лесь Курбас), та соцреалістичної. Одним із найбільших недоліків останнього напрямку в драмі, на думку В. Працьовитого, є втрата національного ґрунту. Так, з приводу тенденційності соціально-політичної драми І. Микитенка «Кадри» (1931) дослідник зазначає, що вона «руйнувала національну форму драми як естетичну категорію – робила її декларативною, одновимірною та схематичною» [139, с. 66]. Згодом риси, про які говорить В. Працьовитий, стануть ознаками всієї радянської літератури. Чітко визначене змістове наповнення складників соцреалістичного канону літератури зумовило, як указує В. Хархун, «семантичний зсув поняття естетики з філософсько-гносеологічної в політичну площину: естетика розцінюється як механізм культурної політики, а її основні категорії як барометри політичної коректності» [176, с. 7]. За таких умов природний процес формування національної літератури, зокрема драматургії, був обірваний і витіснений на довгі роки інтернаціональним соціалістичним реалізмом.

Новий етап розвитку української драми припадає на кінець ХХ ст. Л. Барабан констатує такі його риси: «Розвиток та оновлення традицій, які склалися впродовж попередніх періодів, посилена увага до здобутків світової культури та оригінальні пошуки в освоєнні нових пластів життя, сфер соціального розвитку» [10, с. 41]. Наразі йдеться про оновлення стильових течій, а в структурі самих п'єс – про використання жанрових модифікацій. Разом із тим

розвивалися соціально-психологічна, документальна, символістська, історична драми, т. зв. «сільська п'єса», «дістали поширення одноактівка, драматичний етюд, які дуже близькі до політично-документальної драми» [10, с. 43]. Також варто підкреслити, що в Україні літературна практика 1990-х рр. значно випередила літературну теорію. У ХХІ ст. зусиллями О. Чиркова постає нове розуміння феномену драматургії, що знаменує «перехід до мистецтва, що вбирає в себе виразально-зображувальні можливості різних класичних мистецтв і яке прямує до неосинкретизму, як визначального способу суб'єктивного перетворення багатомірного і неоднозначного світу. То є перетворення традиційних для класичних видів мистецтва жанрів у принципово нову жанрову систему, яка живе й розвивається за лише їй притаманними й нею створеними принципами і законами» [180, с. 107]. Таке нове змістове наповнення усталеного терміна якнайточніше характеризує українську драматургію кінця ХХ ст.

Зроблений огляд ключових етапів історичного розвитку драми в естетичному аспекті дає змогу сформулювати таке визначення: естетика драми – це система естетичних категорій зі своїм актуальним змістовим наповненням, завдяки якій здійснюється оцінка конкретного драматичного твору, авторського доробку або певного літературного періоду.

Ще у 1970-х рр. були здійснені спроби аналізу творів літератури через систему естетичних категорій. Так, К. Фролова називає компонентами такої системи категорії-критерії та категорії-результати [171]. Тому для дослідження естетичних категорій драматичного твору варто застосувати системний підхід, евристичну цінність якого довів М. Каган. Підхід набув поширення в сучасному літературознавстві, оскільки «конкретизує зміст і форму художнього твору, своєрідність систем віршування тощо, забезпечує формування інтегрального знання на рівні теорії літератури» [109, с. 400]. Наприклад, В. Атаманчук звертається до системного вивчення особливостей жанру трагедії в українській драматургії 1910–1920-х рр., активно послуговуючись категоріями трагедійного і трагікомічного [9]. Продуктивним є також використання сформованих естетичних систем минулого, як-от символізму в дослідженні О. Чепелик [179].

Крім того, С. Луцак установила, що домінанта як концепт показує високу результативність для з'ясування особливостей перехідних періодів у художньо-естетичному процесі розвитку української літератури [113].

У літературознавстві поряд із системним підходом використовується рівневий підхід. Їхнє поєднання простежується в праці М. Кодака, де поетика являє собою систему з п'яти системно-структурних рівнів: пафосу, жанру, психологізму, хронотопу, нарації. Прикметно, що панівним у дослідника виступає рівневий підхід, наслідком чого є достатньо обмежене представлення системних зв'язків між рівнями. Проте рівневий підхід має неоднозначні оцінки, зокрема його методологічна слабкість, за Г. Клочеком, – у тому, що твір не постає як «функціональна цілісність» [85, с. 26]. Однак виокремлені науковцем групи прийомів «утворюють системно організовані єдності, які щодо всієї художньої системи твору є підсистемами – компонентами (мова твору, композиція, ритміка...)» [85, с. 31], – тобто автор сам частково звертається до поділу літературного твору на рівневі складники. Але не всі літературознавці поділяють скептицизм Г. Клочека, і тому рівневий підхід визначає хід їхніх наукових досліджень. Зокрема він лежить в основі методики аналізу художнього конфлікту, розробленої Т. Вірченко; дослідниця під художнім конфліктом розуміє «обов'язковий елемент у структурі твору літератури, який знаходиться в тісних взаємозв'язках з образним, сюжетним, проблемно-тематичним та ідейним рівнями твору» [39, с. 53].

Зв'язки між естетичними категоріями, які завжди розвивалися в системі, та їхніми домінантами всередині системи відображають культурно-історичні особливості кожного періоду розвитку людства. Очевидно, що естетика кожної епохи відображена в літературній творчості. Так, І. Лімборський виокремлює три художньо-естетичні парадигми європейських літератур епохи Просвітництва: класичну, конвергентну та амальгамну [107]. Кожна парадигма характеризується певними параметрами: світоглядною моделлю, жанровими, стильовими формами, зв'язком із традицією, умовами розвитку національної літературної мови. Такий склад параметрів є достатньо продуктивним, однак світоглядну

модель доречно розширювати до меж культурно-історичних особливостей для охоплення більшого кола факторів впливу на мистецтво тієї чи тієї епохи.

З огляду на можливість доповнення параметрів виокремлення естетичних парадигм та на високий потенціал поняття домінанти в літературознавстві у роботі ми будемо послуговуватися таким визначенням: художньо-естетична домінанта літературного твору – це система¹ провідних естетичних категорій твору літератури, яка співвідноситься з художньо-естетичною парадигмою епохи його написання, що дає змогу вписати конкретний твір у літературний процес. Таким чином, для того, щоб визначити художньо-естетичну доміанту літературного твору, необхідно, по-перше, визначити змістове наповнення естетичних категорій, наявних у творі; по-друге, з'ясувати, яку систему вони утворюють; по-третє, простежити, як ця система представлена на кожному його рівні.

Драматичному роду літератури притаманний особливий зв'язок із ціннісно-орієнтаційною діяльністю людини. У широкому значенні про цей зв'язок говорить А. Карягін: «Підходити до явища з погляду його драматизму – значить розглядати його в плані розкриття естетичного змісту наявних у ньому протиріч, їх суспільно-історичного смислу» [82, с. 26]. Таким чином, науковець указує на естетичний потенціал драматичного роду літератури. А. Козлов пояснив його реалізацію за допомогою конфлікту: «Усі провідні конфлікти драматургії, породженої в умовах класових протистоянь та боротьби людини за виживання, мають постійне соціальне забарвлення, а будь-яке розв'язання конфлікту має естетичний (тобто результативно-трагічний, результативно-комічний або незавершено-драматичний) характер» [90, с. 5]. У зв'язку з цим є підстави назвати результуючими естетичними категоріями драматичного роду літератури трагічне, комічне та драматичне.

¹Актуалізуючи в літературознавчому обігу бачення домінанти як системи, ми виходимо зі специфіки побутування цього поняття в інших сферах. Наприклад, у музичній теорії це «тризвук, побудований на V ступені мажору або мінору» [34, с. 316], у психології – «тимчасово пануюча в нервовій системі група нервових центрів, що визначає характер поточної відповідної реакції організму на зовнішні і внутрішні подразнення та цілеспрямованість його поведінки» [13, с. 16].

І. Чистюхін зв'язок літературознавства та естетики бачить так: «Кожний драматургічний жанр став основою для утворення відповідних естетичних категорій (трагічне, комічне, драматичне)» [181, с. 108]. Про суто мистецькі витоки трагічного говорить В. Бичков: «Трагічне як естетична категорія належить лише мистецтву» [31, с. 432]. Науковець пояснює це відсутністю естетичного катарсису під час споглядання або переживання трагічного в житті. З часу виокремлення категорій трагічного, комічного та драматичного і до сьогодні вони залишаються одними з провідних компонентів естетичної парадигми будь-якої культурно-історичної епохи.

Крім ключових для драматичного твору естетичних категорій, письменники свідомо чи несвідомо використовують у ньому допоміжні категорії, і їх система щоразу своєрідна. Історичний досвід ілюструє, що домінантними для цього роду літератури стануть опозиції: прекрасне/огидне, красиве/потворне, гармонійне/дисгармонійне, сакральне/буденне. Такому виокремленню сприяє наявність пар високе/низьке, іронічне/цинічне, симетричне/асиметричне, символічне/реальне.

П'єса як різновид драми наділена специфічними «як суто зовнішніми текстовими ознаками (<...> поділ п'єси на частини: дії, сцени, епізоди тощо; перелік дійових осіб або й стислі їхні характеристики на початку; виділення шрифтами авторських ремарок та реплік персонажів), так і своїми внутрішніми якостями, зумовленими насамперед вимогою сценічності» [161, с. 100]. Відповідно до цього аналізуватимемо естетичну домінанту, ураховуючи обидві групи ознак драматичного твору.

Так, стосовно назв п'єс як першого параметру І. Чистюхін підкреслює важливість виокремлення їх «в окремий пункт при розборі драматичного твору» [181, с. 132], оскільки в назві можуть відображатися тема, ідея, образ, символ і смисл літературного твору. Усі ці складники мають потенціал виокремлення в них авторських параметрів естетичної оцінки дійсності. У. Еко зазначив: «Заголовок <...> – вже ключ до інтерпретацій» [193, с. 6]. На його думку, назва художнього твору має бути якщо не нейтральною, то відкритою до безлічі

асоціацій, щоб не зруйнувати сподівань читачів. Такого роду концепція є суголосною проблемному полю рецептивної естетики. Н. Іщук-Фадєєва крім зв'язку назви драматургічного твору і його жанру констатує суттєві зміни в естетиці назв п'єс. Як зазначає дослідниця, заголовки п'єс ХХ ст. вказують на дійових осіб, які не з'являються в тексті. Така особливість є результатом руйнування традицій жанрового поділу античності, зокрема зникнення бога як основного його критерію. Наслідком таких змін стає протиріччя в системі «назва – жанрове визначення», що «свідомо порушує механізм психологічного очікування» реципієнтів [74].

Наступним провідним параметром для розуміння представленої в п'єсі естетичної оцінки дійсності є авторське жанрове визначення. Його головна функціональна площа – налагодження діалогу з уявним читачем, під яким М. Кодак розуміє завоювання уваги читача й виправдання його очікування. Необхідність останнього пояснюється тим, що «жанрові сподівання читача запліднені ідейно-естетичними здобутками художньої свідомості» [89, с. 58]. Н. Копистянська пояснює, що принципи формування системи жанрів «складаються і діють у кожному літературному напрямі по-іншому, залежно від естетичних вимог, сприйняття життя, уявлення про художника і його працю, комплексу зв'язків мистецтва з дійсністю, від тієї функції багатофункціонального мистецтва, яка є головною у цей період» [93, с. 66–67].

У представленні дійових осіб автором також може бути закладена естетична оцінка, адже драматург зосереджує увагу на тому суттєвому, що необхідне для розуміння їхніх характерів, а відтак причин і наслідків розв'язання конфлікту. Ті фізіологічні, соціальні тощо особливості, про які повідомляє автор, дають можливість реципієнтам п'єси передбачити особливості світогляду тієї чи тієї дійової особи. Наприклад, указівка на те, що Станіслав є музикантом у творі В. Шевчука «Кінець віку (Вода життя)» (1995), дає змогу припустити, що персонаж розуміється на категоріях прекрасного та гармонійного в їхньому мистецькому сенсі.

Деталі авторських пояснень, розгляду яких вимагає логіка дослідження,

задають темпоритм сприйняття, формують уявлення про необхідність залучення зв'язків з іншими культурно-історичними епохами, знань про ті чи ті персоналії, чітко вказують на естетичне сприйняття дійових осіб (особливості зовнішності, поведінки). Драматичний текст із часів Аристотеля зазнав суттєвих змін, які спричинили виокремлення в естетиці XX ст. двох типів театрального мистецтва, як-от «власне драма (класична) та епічна (архаїко-епічна) драма; або як драматургія “аристотелівська” і “неаристотелівська”» [174, с. 82]. Із цим пов'язаний процес трансформацій ознак і функцій ремарок п'єс, який продовжився в період постмодернізму. Л. Мармазова, розглянувши це питання на матеріалі англomовних п'єс Т. Стоппарда, зазначає: «Серед найбільш яскравих нових рис ремарки у постмодерністській драмі можна виокремити її белетризованість та інтертекстуальність» [115, с. 197].

Естетичне сприйняття форми драматичного твору може бути ритмізованим або неритмізованим. Віршована мова п'єси наділяє її особливим темпоритмом, який регулює напруження дії. К. Фролова, увівши поняття емоційного темпоритму, окреслила такі його функції: «У залежності від емоційного темпоритму формується лексика, синтаксис, тропи, образи, увесь словесно-понятійний прошарок. Емоційний темпоритм є певним синтезом понятійного і конкретно-образного, художнього і тому являє собою місток між раціональним й емоційним, між змістом і ритмом» [170, с. 8–9]. Очевидно, можна встановити залежність між інтенсивністю емоційного темпоритму п'єси й естетичним враженням від неї.

Найціннішим джерелом вивчення художньо-естетичної парадигми драматичного тексту є дослідження мовлення дійових осіб. Саме воно містить указівки на конкретні естетичні категорії та дає їхнє пояснення відповідно до світоглядної концепції автора.

При характеристиці дійових осіб увага буде зосереджена на тому, носієм яких естетичних категорій вони виступають, яким значенням наділяють естетичні аспекти свого сприйняття дійсності. Лессінг висловлював переконання, що характер людини може виявлятися в різних, за моральною оцінкою, учинках.

Саме тому «з погляду поетичної оцінки найвеличніші справи ті, які проливають найбільше світла на характер особистості» [104, с. 38–39]. М. Вороний окреслив вимоги до характеротворення в драмі. Так, учинки дійових осіб мають бути психологічно і логічно вмотивовані, зумовлені характером; характер, старанно оброблений автором, повинен мати як вроджені властивості, так і властивості, що виникли під впливом зовнішнього оточення. Для відображення останнього «автор повинен яскраво змалювати побутову закрутку цього оточення в мові, поглядах, смаках, звичаях, забобонах і т. д.» [43, с. 98].

Естетична сутність конфлікту пізнається за результируючим наслідком: трагічний, комічний чи драматичний. Гегель, пояснюючи причини конфліктів у різних жанрах драматичного мистецтва, зазначає, що в трагедії відбувається зіткнення представників з різними моральними принципами, причому «обидві сторони протилежності, взяті окремо, виправдані, однак досягти істинного позитивного смислу своїх цілей і характерів вони можуть, лише відхиляючи іншу настільки ж правомірну силу й порушуючи її цілісність» [46, с. 575–576]. У комедії протистоять персонажі з поверховими цілями. На думку філософа, комічніше, коли, по-перше, «дрібні і жалюгідні цілі досягаються з виглядом великої серйозності та зі значними приготуваннями» [46, с. 580]; по-друге, «індивіди намагаються роздутися до рівня субстанціальних цілей і характерів» [46, с. 580]; по-третє, у змісті драми наявні комічні контрасти. Драму Г. Гегель називає середнім видом драматичної поезії, а її конфлікт розглядає як такий, що містить риси і трагічного, і комічного, але його вирішення може задовольнити обидві протидіючі сили. В основі визначення естетичних категорій у творі літератури можуть лежати різні принципи. Один із них – співвідношення ідеалу та дійсності – використаний К. Фроловою й В. Галацькою. Створена на основі цього принципу система містить характеристики трагічного та драматичного, які безпосередньо стосуються естетичної оцінки розв'язки конфлікту: «Так, трагічне має структуру: “або-або”, що означає або здійснення ідеалу, вірність йому, або – смерть. Структура драматичного – “хоч-але”, хоч є протистояння ідеалу, але можливе і подолання цього протистояння» [169, с. 45]. Підпорядкованими

драматичному виступають категорії гармонійного й комічного.

В аспектах тематики, проблематики та пафосу твору нас насамперед цікавитимуть практично реалізовані естетичні категорії та їхнє змістове наповнення. Можна передбачити, що в п'єсах будуть наявні теми відсутності гармонії дійової особи (групи дійових осіб) з оточуючою дійсністю, підміна значень естетичних категорій персонажами, прагнення досягти високих цілей тощо. Про різноманіття сюжетів, що використовуються в драмі, говорив ще Г. Лессінг, але він наголошував на необхідності естетичного забарвлення змальованих подій: «Драма взагалі бере свої сюжети або по цю, або по ту сторону меж закону і стосується предметів, що йому підпорядковані, лише настільки, наскільки вони переходять у смішне або входять в область жахливого» [104, с. 31]. Відповідно до виокремлених тем буде окреслено проблематику: наприклад «Чим зумовлена дисгармонія стосунків дійових осіб?», «Якими засобами може бути досягнута гармонія в житті персонажа?». М. Вороний називав провідну ідею «душею п'єси» і застерігав драматургів, щоб вона, «виразно виступаючи, не переходила б у грубу тенденцію» [43, с. 98]. Таким чином, визначаючи пафос твору, ми відобразимо авторське розуміння наявних у п'єсі естетичних категорій.

Розглянувши послідовно зазначені аспекти за цією схемою, можна дійти висновку про художньо-естетичну домінанту у творі, про характер зв'язку естетичних категорій, побудувати модель виокремленої системи та співвіднести її із загальними культурно-історичними естетичними домінантами епохи. Сукупність естетичних концепцій драматургічної творчості авторів материкової України та представників діаспори дасть можливість визначити художньо-естетичні домінанти літературного процесу 1990-х років, а в перспективі, за наявності аналогічних досліджень інших періодів української літератури, – еволюцію культурних орієнтирів суспільства.

1.3 Сучасна українська драматургія в естетичному вимірі: літературознавчий дискурс

У сучасному літературознавчому дискурсі існує дискусія, породжена різними точками зору на місце української літератури кінця ХХ ст. Так, наприклад, літературні критики висловлюють сумнів щодо доречності розглядати сучасний процес у контексті історії літератури, у той же час академічне літературознавство стоїть на інших наукових засадах. Варто хоча б пригадати думку С. Єфремова: «Звичайно, в кожній справі, що росте й розвивається органічно, дуже важко відшукати ті межі, що прірвою одмежують сучасне од минулого. Таких прірв і не буває ніколи, бо сучасне раз у раз коріниться в минулому й само стає підвалиною, вихідним пунктом для майбутнього» [65, с. 31]. Саме тому говорять науковці Інституту літератури про «“Історію” нову, першу, що повно охоплюватиме весь період розвитку українського письменства – від давнини до, можливо, Богдана Жолдака, Ірванця й Іздрика, – про таку, якої поки що наша наука не мала» [58, с. 13].

Інші дискусійні питання – про об’єкт, про включення персоналій, творів в історію літератури – більш нагальні. З одного боку, чи має «історія <...> тільки тими авторами й творами займатись, що тією чи іншою мірою задовольняють, або задовольняли колись естетичні потреби» [65, с. 26], з іншого, а чи слід уважати, що «“Історія літератури” – не святі, не “канон”, не “дошка пошани”, тут аналізують, знаходять пояснення будь-якому позитивному, спірному чи негативному явищу або його такій чи не такій рецепції. Звичайно, якщо йдеться про літературний факт, тобто факт, який полишив закономірні (а мо, й випадкові) сліди в літературно-мистецькому процесі» [58, с. 16]. Досвід попередніх історій літератур засвідчує, що об’єктом вивчення має стати «красна література», «артистичні твори» (за М. Грушевським). Проте в передмові до дванадцятитомного видання академічної Історії української літератури М. Жулинський зауважив, що «шлях розвитку українського народу та його культури, літератури та мистецтва такі, що неможливо не брати до постійної

уваги історичний контекст його соціально-політичного та ідеологічного буття, усіх позаестетичних факторів» [67, с. 22]. На сьогодні літературознавцями визнано, що критеріальна база добору творів для просування в літературному процесі зазнала змін, але остаточно так і не сформувалась: «Ідеологічна домінанта вже досить давно відійшла в минуле, натомість естетична й гуманістична не набрали потрібної кількості балів і залишились осторонь літературного процесу» [79, с. 309].

У дослідженні Я. Поліщука «Советське минуле з погляду сучасної української літератури» [136] на прикладі різних прозових жанрів показані спроби В. Кожелянка, О. Забужко, Ю. Андруховича й інших письменників створити альтернативні літературно-історичні проекти. Т. Гундорова в праці «Кітч і література» зазначає: «Поруч із загальною академічною історією літератури існує інша її, тіньова іпостась – історія літератури в кітчі» [53, с. 259]. Таким чином, у художній і науковій літературі початку ХХІ ст. закладаються передумови різних поглядів у вивченні доробку українських письменників. На думку Г. Сивоконя, у концепції нової історії української літератури «висвітлення мають дістати такі проблеми, як повнота/неповнота, європеїзм, модернізм і постмодернізм з усіма їх нюансами» [146, с. 84]. Науковець спонукає до всебічного вивчення літератури, ураховуючи європейські культурні тенденції.

Так, літературознавці у своїх розвідках останніх років для оцінки перебігу літературного процесу від минулого до сучасності дотримуються загальних вимог, відповідно до яких дослідження мають бути правдивими, об'єктивними й системними. Тобто дослідник повинен намагатися подавати всі відомі йому суттєві факти, не оминаючи жодного з них. Його інтерпретація має бути неупередженою, такою, яка б відображала інтереси всього народу, а не якоїсь частини. А також досліднику необхідно розглядати літературні факти як систему, у якій існують свої типи зв'язків.

Крім того, естетичний аспект актуалізується в літературознавчому інструментарії. Зокрема С. Хороб, досліджуючи українську драматургію кінця ХІХ – початку ХХ ст., використовує систему ідейно-естетичних категорій, до

структури якої входять «драматизм, конфлікт, характер, дія, а також сюжет, композиція, жанр, стиль тощо» [178, с. 7]. Застосування в процесі аналізу суто естетичних категорій (несумірності, фантастичного, краси, ідеалу тощо) дало змогу науковцю якісно представити особливості неоромантизму, символізму й експресіонізму у вітчизняній драматургії цього періоду. Н. Мафтин виокремлює пасивно-споглядальну та експресивно-виражальну естетичні домінанти при аналізі західноукраїнської та еміграційної прози 1920–30-х рр. [117]. Поєднання культурно-історичного дискурсу та студій французької літератури 1990-х рр. XX ст. спонукали С. Криворучко до виокремлення естетичної парадигми «критичного вимислу», який, діалектично пов'язуючись із постмодернізмом, «заперечує принцип нонселекції, коли відшукує “зв'язки”, стверджуючи існування соціальних та інших систем й ієрархій» [96, с. 215].

Сучасний літературний процес слід вивчати хоча б тому, що він, як і будь-який інший, дає змогу «пізнати суть епохи, <...> осмислити духовні набутки, створені нею», оскільки «література реагує на зміни у суспільному житті, аналізує пройдений народом шлях, показує перспективи розвитку, застерігає від поразок і невдач» [201, с. 3]. У межах будь-якого виокремленого періоду спостерігається формування та співіснування декількох поколінь письменників.

Поділ літературного процесу за поколіннями має низку і стверджувальних, і заперечних аргументів. Ми ж схилиємось до думки літературознавців – авторів п'ятого тому «Історії української культури»: «Проте найпродуктивнішим (за всієї умовності) залишився критерій поділу на покоління. Цей принцип дістався від попередньої епохи і сьогодні є, мабуть, найпоширенішим, хоча й очевидною є відсутність виразних ознак, які б дали змогу вирізнити покоління не лише за хронологією літературних дебютів» [79, с. 273].

Р. Харчук дає критичну оцінку перспективі виокремлення літературного покоління дев'ятдесятників: «Про який світоглядний, тим паче естетичний досвід покоління можна говорити, якщо йому бракує елементарної уяви для значущої власної назви?» [177, с. 7]. На нашу думку, відсутність назви ще не свідчить про відсутність самого явища, хронологічні межі якого встановлює Є. Баран. На

думку критика, воно «розпочалося у 1989-му з появи двох цікавих прозових дебютів – циклу армійських оповідань Ю. Андруховича “Зліва, де серце” і роману Є. Пашковського “Свято”» [12, с. 182]. Після проголошення незалежності відбувається зниження активності письменників, яке триває 3–4 роки. Кінцевою датою покоління дев’яностих Є. Баран вважає 31 грудня 1999-го року – смерть С. Павличко.

Л. Демська-Будзуляк висловлює сумнів щодо літературної впливовості покоління: «Стаємо свідками появи нових асоціацій, угруповань, “шкіл” поряд із уже існуючою Національною спілкою письменників України, однак практично ніхто з них не має реального впливу на сучасний літературний процес і, видається, перебуває дещо обабіч реальної динаміки красного письменства. Схоже, що сьогодні література більше твориться одиницями, адже спостерігаємо майже повну відсутність явища поколіннєвої самосвідомості» [55, с. 30]. І. Бондар-Терещенко, услід за О. Гордоном, погоджується з існуванням «ранніх», «пізніх» дев’ятдесятників і «позадесятників», але на основі доробку тільки прозаїків і поетів [24, с. 87].

У глосарійному корпусі електронного часопису «Плерома» В. Єшкілев подає розмежування термінів «дев’ятдесятники» і «дев’яностики»: «дев’ятдесятники» – це, по-перше, «літературна генерація, представники якої почали друкувати свої твори у 90-х роках», по-друге, «самоназва великої групи молодих літераторів, котра формально виникла завдяки реалізації проєктів антологій видавництва “Смолоскип” – “Молоде вино” і “Тексти”. “Дев’яностики” – термін, що за номенклатурою означуваного феномену практично співпадає з терміном “дев’ятдесятники” <...>, але передбачає апріорну концептуальну іронію стосовно претензії феномену накинати свій знак на десятиліття українського літературного процесу. Термін набув поширення у 1997 р.» [48]. Таким чином, за В. Єшкілевим, термін «дев’ятдесятники» відображає об’єктивну сторону цього літературного явища, а «дев’яностики» – суб’єктивну.

І. Бондар-Терещенко стверджує, що наприкінці ХХ ст. «загострюється <...> конфлікт літпоколінь, і нова генерація у письменстві шукає, відповідно, нових

актуальних ідентифікацій» [25, с. 68]. Є. Баран зазначає, що «українська література 90-х є одним із найцікавіших періодів у її розвитку, <...> літературне покоління 90-х є поколінням естетичної свободи, <...> продовжує традиції 20-х рр.» [12, с. 16].

До прибічників виокремлення покоління дев'ятдесятників належить і В. Даниленко, який підтримує думку В. Єшкілєва щодо умов формування літературного середовища 1990-х. До названих антологій він додає «Іменник» (1997) та антологію В. Махна «Дев'ятдесятники», видану 1998 р. в Тернополі [54, с. 131].

Наявність різних поглядів на окремі аспекти діяльності дев'ятдесятників свідчить про стабільний інтерес літературознавців до цього літературного покоління. Одним зі способів його оприявлення стає створення та діяльність мистецьких об'єднань, що зумовлюється низкою причин (прагненням висловити незгоду з іншими мистецькими угрупованнями або суспільно-культурною ситуацією, намаганням вплинути на культурний процес батьківщини зсередини або зовні, естетичними засадами творчості) та потребує наявності місця зборів або спільного перебування, ініціативи однієї особи або групи осіб, спільний вид літератури.

Найбільш спеціалізованими угрупованнями сучасних українських драматургів є Державний Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса (1995) та Конфедерація драматургів України (2004). У напрямках діяльності Центру переважає національна спрямованість розвитку театральної діяльності й усіх чинників, які з цим пов'язані, з урахуванням світового контексту. У Центрі діє відділ драматургічних проектів.

Діяльність Конфедерації, очевидно, мотивується самозбереженням української драматургії. Ситуація, яка склалася на той час, докладно описана її головою Н. Мірошниченко: «Центр А. Дяченка й заснований ним фестиваль “Півострів” перестали існувати ще в 90-х, фестиваль сучасної драматургії, заснований І. Равицьким в Одесі в 1998 році, два роки був “блукаючим” – Київ, Біла Церква, а потім “завис”. Бібліотека п'єс на сайті Віртеп закрилася. Гранти на

першопрочитання ввели в програму Мінкульту й не реалізували. У галузі авторського права через піратство немає нормального “ринку п’єс”» [120, с. 117]. Таким чином, мова йде навіть не про розвиток цього виду літератури, а про боротьбу за його існування. Конфедерація змогла позитивно вплинути на відновлення процесу розвитку української драматургії. Одним зі значних здобутків Н. Мірошніченко називає те, що вона «ініціювала введення драматурга в реєстр професій» [120, с. 117]. Відомі й інші досягнення, що стосуються драматургічної освіти, конкурсів, сценічних читань, видавничої діяльності. Драматурги також входять до складу двох опозиційних угруповань НСПУ та АУП. Однак їхня чисельність в обох організаціях незначна, що пояснюється складністю й елітарністю професії [120, с. 116]. Реалізація драматургів у межах цих угруповань передбачає насамперед видання власних творів.

Неоднозначність в естетичних засадах існування драматургів позначилась на стані театральних справ, бо аксіоматично відомо, що призначення п’єси – бути поставленою на сцені, драматургія – літературна модель театру (за Н. Мірошніченко). Н. Корнієнко констатує, що в 1980–90-х рр. «грубість естетики спектаклю, підкреслена агресивність, безобразність поз і жестів стали <...> ледве не третьою естетичною революцією» [94, с. 30]. Усе це, на думку авторки, – свідчення втечі, «бажання уникнути існуючої реальності, позначеної не лише конструктивним порухом, але і неминучими для сучасного стану суспільства ознаками смерті. Намагання створити такі зони – острови поза існуючим світом – найпарадоксальнішим чином повертає нас до часу, що ніби пішов назад, – до нерухомого, циклічного ходу по колу, і ми знову опиняємось в зоні небезпеки, але цього разу різко загостреної художньою експресією» [94, с. 31].

У дослідженні О. Бондаревої крізь призму міфопоетики характеризується тематика драматичних творів останніх десятиліть. Зазначено, що «новітня українська драма дає підстави говорити про радикальні переосмислення міфів козацтва, християнської драмоміфології, міфів про креативну людину і воскреслу надлюдину; з’являються нові для нашої драматургії наскрізні міфи – абсурд,

Чорнобиль, мова, розпорошеність людини, дискретність простору, невписаність українства в систему світових координат, лицедійство, двійництво та ін.» [22, с. 6]. Також ідеться про різні типи організації драматичного дискурсу в контексті жанрового різноманіття драматургії ХХ ст.: дослідниця з них виокремлює класичний, некласичний і постнекласичний. На думку О. Бондаревої, «драматургія кінця 90-х рр. ХХ – початку ХХІ ст. вже наділена рисами певного синтезу, “підсумковості”, демонструє доволі високий естетичний рівень і вповні може бути кваліфікована як якісно новий етап розвитку української літератури для театру» [22, с. 33].

Л. Залеська Онишкевич розглядає особливості української драми 1992–2002 рр. Разом з аналізом тематичного та жанрового різноманіття дослідниця порівнює творчу манеру драматургів, які мешкають на території України, з авторами діаспори: у драматургів діаспори «частіше бачимо шукання за вічним, більше віри у справедливість» [68, с. 126].

М. Шаповал, обравши за основний інструмент інтертекстуальні стратегії, об’єктивно оглядає українську драматургію ХХ століття, зокрема сучасну, і доходить висновку про її традиційність («біографічний інтертекст є насиченим шаром культури, який дозволяє сучасним драматургам встановити зв’язок з традицією, актуалізувати її та використати енергетичний заряд, який вона містить» [183, с. 254]) і новаторство, яке серед безлічі інших аргументів вирізняється стилізацією та пародіюванням: «Оскільки стилізацію, пародійність, відношення до жанру не вдається зв’язати з тим чи іншим типом творчості, то вони визначаються як фактори літературного процесу загалом, що спостерігаються у періоди змін його розвитку» [183, с. 296].

Окремим предметом сучасних досліджень стають архетипи українських п’єс. Такій проблемі присвячена монографія О. Когут, у якій основним об’єктом уваги стала українська драматургія 1997–2007 років. Аналіз п’єс «в аспекті архетипних сюжетно-образних інтенцій та домінант» [86, с. 10] дає змогу побачити заковані естетичні домінанти, тому висновок, що «сучасна українська драматургія активно формує власні новітні етико-естетичні художні парадигми,

реципіюючи та трансформуючи філософсько-культурологічні локуси прадавніх вірувань і барокового, виразно християнського світогляду» [86, с. 378], цінний увиразненням перспектив наукового пошуку.

Т. Вірченко метою свого дослідження бачила потребу «дослідити еволюцію типів художніх конфліктів у сучасній українській драматургії за обраними критеріями» [38, с. 2]. Серед таких критеріїв для виокремлення монокритеріальних типологій назване ідейно-естетичне наповнення, під яким авторка, услід за К. Фроловою, розуміє «результат динамічної взаємодії ідеалу з дійсністю» [62, с. 9]. Висновок виявився традиційним для історії української драматургії: «У сучасній українській драматургії наявні драматичні, комічні й трагічні конфлікти, <...> драматичні конфлікти продовжують яскраво домінувати» [37, с. 206].

Отже, немає єдиного погляду на процес розвитку драматургії 1990-х рр. Твердження про відсутність суттєвих досягнень у цьому виді літератури співіснує з думкою про сформованість трьох напрямків української драматургії, у кожному з яких є свої талановиті представники.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ДОМІНАНТА ЯК ЧИННИК БУТТЯ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ

Поступ в історико-культурному процесі безпосередньо пов'язаний із поняттями традиції та новаторства. Мистецтво ХХ ст. набагато випередило теоретичне обґрунтування всього різноманіття форм творчого осмислення дійсності, але не змогло розірвати зв'язків з існуючими канонами, залишивши їх на позиціях «рамки»: «Традиціоналістський топос культури ХХ-го століття – це простір межі, який стискається до резервації “етнокультури” та “етноживопису”, але не втрачає свого парадигматичного (нормативного) значення. Значення межі» [102, с. 39]. В умовах здобутої незалежності українська література стала відкритою до нових естетичних теорій і напрацювань світової культури в царині виражальних засобів, однак їхнє засвоєння відбувається в постійній взаємодії з усталеною системою основ творення національного мистецтва: «Відкристалізовані у перебігу тривалого розвитку певні теми, мотиви, ідеї, образи, способи творення художнього світу, зображально-виражальні засоби, стилі, жанрові структури, що зазнають канонізації та деканонізації» [109, с. 494].

Найбільш знаковим компонентом на межі збагачення форм існуючих структур і їх актуального наповнення стоїть жанр, оскільки в його понятті перехрещуються історична синтагматика мистецтва (кожен твір певним чином наслідує традицію, аж до її заперечення, що зумовлює їхню подібність) і парадигматика (на кожному історичному зрізі сукупність творів можна в якийсь спосіб поділити, тобто створити жанрову систему). В історичному сенсі жанр зберігає певну естетичну парадигму: «У кожному епоху в кожному напрямі виникають свої жанрові системи зі своєю ієрархічною співвіднесеністю, співвідлеглістю, своїми домінантами, системи спадкоємно пов'язані з системами інших епох і напрямів, але відмінні від них» [93, с. 66]. У синхронічному – розподіл творів у жанровій системі залежить від поділу естетичних категорій: «І самі жанроутворювальні і системоутворювальні принципи складаються й діють у

кожному літературному напрямі по-іншому, залежно від естетичних вимог, сприйняття життя, уявлення про художника і його працю, комплексу зв'язків мистецтва з дійсністю, від тієї функції багатфункціонального мистецтва, яка є головною у цей період» [93, с. 66–67].

Естетика літературного твору відображає процеси глибокого проникнення естетичних категорій у шари змісту й тексту. Так, фоніка, ритміка, строфіка, використовуючи свої традиційні виражальні можливості, покликані створювати такий емоційний темпоритм, який давав би чіткі уявлення про стверджувальне або критично-заперечне ставлення митця до дійсності, наприклад, «короткі рядки (2–4 стопи) у двоскладових розмірах (особливо в хореї) надають віршеві енергії, бадьорості, чітко вираженого ритму, виражають, як правило, світле почуття, радісний настрій» [149, с. 251–252].

Художній літературі притаманна специфічна форма виховного впливу: «Можна оповісти про найвищі ідеї чи моральні цінності, про найсуттєвіші в історії і сучасності, але якщо все це не вбране в естетичні шати, то художній твір як такий при цьому не з'явиться» [123, с. 5]. Єдність об'єктивного і суб'єктивного аспектів у відображенні навколишнього світу через творчу активність сприяє тому, що виховання реципієнта лише на негативній естетиці неможливе, адже підсвідомо людина сприймає художній твір як носій позитивного потенціалу, як зразок. Ця теза також підкріплюється нижчими шарами змісту й тексту – реципієнт підсвідомо сприймає їхню приємність чи неприємність, а відтак і художньо-естетичний потенціал.

Отже, важливим є вибудовування творів такими, щоб у них стверджувалися естетичні категорії з позитивним потенціалом. Йдеться не про чіткі регламентації письменницької діяльності, однак обов'язковим є усвідомлення митцем своєї відповідальності за той виховний вплив, що має естетичний потенціал його творів. Особливе значення в процесі такої комунікації між письменником і реципієнтом має драма, сутність якої становить конфліктне зіткнення добра й зла. Стан її розвитку в конкретному суспільстві виступає індикатором повноцінності й упорядкованості його аксіологічної системи, що підкреслює М. Вороний: «Ми

помічаємо розцвіт драми переважно в періоди загального розвою всіх родів літератури, в періоди найвисшого напруження громадських сил, під час переможних війн і зміцнення могутності держав, коли обставини дають і найбільше імпульсів для такого роду літературної творчості» [43, с. 80]. В умовах різкого ціннісного переорієнтування в 1990-х рр. українська драматургія стала на шлях консолідування найкращих моральних якостей своїх дійових осіб для актуалізації тих естетичних категорій, які змогли б надихнути суспільство на активізацію своїх сил для розбудови незалежної України.

2.1 Естетика героїзму і художня рецепція історії

Драматургія, за І. Франком, – найскладніший вид літератури, який має бути національним, бо «у кожного народу вважається певною мірою свідченням зрілості» [168, с. 89]. Увиразненню національної спрямованості сприяє прояв категорії героїчного, що насамперед проявляється у творенні образів, які представляють її в рафінованому вигляді. Домінування героїчних рис характерів у вітчизняній драматургії 1990-х рр. простежується, перш за все, у творах історичної тематики: «Декалог самопосвяти» Й. Струцюка, «Туга» М. Братана, «Тричі крига замерзала» та «Ціна свободи» П. Марусика, «Кривавий засів», «Нерозумні діти» В. Андрушка, «Закоханий четар» О. Лупія, «Пам'ять серця» М. Мулика, «Відважна Марта (Кур'єр провідника ОУН-УПА)» Я. Яроша.

Категорія героїчного має тісний зв'язок з мораллю, що пояснюється породженістю суспільством, тобто, на відміну від інших естетичних категорій, вона не має витоків у наслідуванні явищ природи. У назву твору Й. Струцюка «Декалог самопосвяти» покладене містке біблійне поняття «декалог» у поєднанні з ключовою лексемою строфи з поезії О. Ольжича «Господь багатий нас благословив», узятій за епіграф. Її зміст закладає основи втілення високого ідеалу борця за незалежність України й підкреслює основну тему «майже історичної драми на 2 дії» [157, с. 141]. Високо оцінює драматургію Й. Струцюка В. Вербич, рекомендуючи його твори до постановки та до прочитання «усім, хто усвідомлює

власну причетність до українського народу, намагається виявити в учора причинно-наслідкові зв'язки, що в значній мірі зумовлюють драматичні перипетії сьогодення» [157, с. 188].

В епіграфі також простежується релігійний мотив, але визначальним є утвердження наявності тих рис, які лежать в основі героїзму українців: «Любов і творчість, туга і порив, одвага і вогонь самопосягати» [157, с. 143]. Порівняймо з визначенням категорії героїчного: «Естетична категорія, яка відображає естетичну цінність вчинків, дій і діяльності окремої особистості, класу, народу або суспільства, що мають велике значення для життя суспільства, держави або навіть всього людства, відповідають задачам об'єктивного історичного, прогресивного розвитку й вимагають напруження всіх інтелектуальних, моральних і фізичних сил, відваги, мужності, стійкості й навіть самопожертви в ім'я торжества передових суспільних ідеалів» [95, с. 30].

В образі Камінної баби відображене трагічне становище України. Хрест на її спині продовжує релігійний мотив і символізує трагізм долі українського народу, звільнення від якого передбачає тяжку боротьбу, що лаконічно, за допомогою метафори підкреслює жінка: «Наказом з мене хреста не знімеш...» [157, с. 147]. У другій частині твору жінка порушує тему історичної пам'яті про боротьбу УПА, апелюючи до свідомості сучасного читача, активізуючи його інтерес до незаангажованого розуміння сутності руху повстанців, чим створює зв'язок між минулим і сьогоденням. Її образ проводить вісь композиційної симетрії твору.

Вороже ставлення радянської влади до повстанців сконцентроване в образі майора Удахова. Натуралістичні деталі його реплік та вульгаризми яскраво представляють людиноненависницьку політику Й. Сталіна, в основі авторського осмислення якої лежить категорія низького: «Подумать, только в одной Луцкой тюрьме мы уничтожили более пяти тысяч. Более пяти тысяч, Анфис! Я сам видел, как мясо от разорвавшихся гранат летело в окна» [157, с. 151]. Причини партизанської боротьби залишаються за межами розуміння майора, що допомагає створенню типу заідеологізованого військового, який уміє лише віддавати накази.

Контрастними до образу Удахова виступають образи командирів повстанців, які безпосередньо беруть участь у військових діях. Вони з повагою ставляться один до одного й до підлеглих, цінують людські життя, невідступно дотримуються високої мети боротьби. Разом із тим образи рядових повстанців пронизані народним гумором, відвагою, цілеспрямованістю; протиставляються радянським солдатам, які «разленились или ожирели» [157, с. 158]. Виразно цей мотив бринить у листі радянського солдата, який озвучує Оса: «Скажу тобі, що ніде нема таких воїнів, як в УПА. Наших десять їхнього одного не варті» [157, с. 178].

Мотив зрадництва серед повстанців оприявнюється дзеркальними образами двох командирів: Яструба і Бурелома. Вони обидва – представники радянської системи, але Яструб приєднується до повстанців через переконання в доцільності боротьби й високі моральні принципи, а Бурелом – розвідник НКВД. В образі Яструба сконцентроване авторське розуміння героїзму, утверджене через спогади його бойових товаришів: «І він, посміхнувшись нам у відповідь, мовив: “Вмерти легко, але жити тяжче. Ми мусимо жити. Жити на зло ворогам і на добро Україні”» [157, с. 164].

Велич боротьби стрільців передана словами Бувалого, у яких представлені масштаби протистояння: «Сотнику Спесе, а ти подумай, чи є в світі народ, котрий після шести століть такого рабства ще зберігся? І котрий би на здивування всього цього світу виставив таких героїв, як ти, як вона, як ви всі? І виставив проти кого? Проти наймогутніших і найстрашніших у цьому світі сил!» [157, с. 168]. Цим образом автор підкреслює прагнення стрільців виборювати самостійність власними силами, не об'єднуючись заради цього з жодним із ворогів. Повстанці осмислюють злочинні дії радянської влади, згадуючи штучний голодомор 30-х років, вивезення людей до Сибіру, знищення тих, хто не підтримав сталінської ідеології.

Основна тема твору – самовіддана боротьба повстанців за самостійність України – узгоджується з авторським жанровим визначенням. Усі другорядні теми гармонійно поєднуються з основною, увиразнюючи її звучання. Одна з них – постійне загарбницьке зазіхання сусідніх народів на українську державність і

зрадництво серед українців – утілена за допомогою виражальних можливостей синекдохи. Три пари дійових осіб відображають різні грані кохання: егоїстичний розрахунок та задоволення фізіологічних потреб лежать в основі потворних стосунків Удахова й Анфіси; на спільних високих прагненнях побудоване гармонійне родинне життя Олекси і Марії; дбайливе ніжне ставлення одне до одного пронизує спілкування Фіалки Лісової та Ястуба. Такий різкий контраст ще раз підкреслює неодоленість радянських військових, на фоні якої образи стрільців набувають виразної трагічної краси. Через прийоми композиційної симетрії та контрасту драматург оприявнює ті сили, які втілюють опозицію високого і низького. Нерівне та трагічне протистояння між ними актуалізує категорію героїчного.

Художній час драматичної поеми М. Братана «Туга» презентує більш ранню добу першої половини XVIII ст. Назва твору має декілька значень, серед яких (залежно від наголосу) «почуття глибокого жалю» та «веселка» [34, с. 1484]. І якщо емоційний фон зображуваного відповідає першому значенню, то фінал твору має виразне оптимістичне звучання й спільні риси з другим значенням: «Ідуть крізь полум'я і дим, за ними – козаки, і розвіюється вирвище пожежі, відкривається сонцесинь України» [29, с. 69]. Звернення драматурга до подій Полтавської битви покликане спонукати читача до неупередженого розуміння її причин та сутності.

У діалозі між гетьманом і його небожем оприявнюється мотив зрадництва серед козацтва, яке походить «від крові рабської у жилах, / Від щастя – в гузно цілувать царя!..» [29, с. 9]. Образ Йвася Малашевича, який намагається донести гетьману на кошового отамана Запорозької Січі К. Гордієнка, посилює цей мотив. Яскравим його втіленням є й епізод з Полтавської битви, коли у двобої зустрічаються колишні побратими. Драматург у конкретних образах представляє зіткнення рабського та волелюбного світоглядів:

Г у н я к а. Не всім

Орлом ширяти в небі. Я плазую.

Я вічний раб. Убий мене!

К о з а к. Не вб'ю.

Живи, існуй. Бабуріним на втіху.

Г у н я к а. А я таки безсмертний. Ти ж помреш.

К о з а к. Нехай помру, нехай в бою загину,

Та добрій славі жити по мені... [29, с. 30]

Тема тяжкої неволі пов'язана насамперед зі свавіллям московського царя на українських землях, яке образною метафорою підсумовує І. Мазепа: «Його ручиці – гаддям сорокати – / Вже стільки літ на горлі України» [29, с. 10]. Піднесеними словами К. Гордієнка автор змальовує перспективу боротьби проти поневолення: «Але повстати проти ката мусим, / Щоб спротив пронести, як смолоскип, / У вірні руки передать нащадкам, – / Інакше будем – в каші, в казані, / Як чаєнята в пісні тій, нівроку» [29, с. 15].

Гетьман Іван Мазепа пояснює укорінену у свідомість людей покірність гнобителям («Щоправда й ми – вислужники царя – / Народ свій присипляли стільки років, / Що навіть і Батуринський погром / Невільничого духу не розвіяв, / Були і є – раби» [29, с. 24]) відсутністю і єдності в українському суспільстві («Сьогодні ж бо ясніше, ніж коли-будь, / Вкраїно, що не вкупі твої діти...» [29, с. 17]), і народної підтримки в боротьбі з Петром І.

Основна тема твору – боротьба з рабським духом, що стає на заваді досягнення Україною самостійності, – поєднує історичні й суспільно-політичні тематичні комплекси. Серед них – відсутність єдності як між козацькими керівниками, так і всередині українського суспільства, що проявляється в протистоянні між Запорозькою Січчю та гетьманом І. Мазепою. Гетьман займає позицію поміркованого політика, який підтримує поділ суспільства на стани, на відміну від ідей К. Гордієнка про волю й рівність. Поетична форма твору увиразнює піднесене звучання провідної теми.

Носіями основної теми є більшість дійових осіб, що виступають на боці гетьмана. Крім того, у фіналі Полтавської битви І. Мазепа наголошує на необхідності активізації власних сил українського народу для звільнення від неволі: «Спасибі, Вам, королю, і на тому, / Врятує нас не допомога збоку, / Самі

себе зарядувати мусим...» [29, с. 32].

Героїзм у творі сповнений тужливих настроїв і невинуватих очікувань: «Гордієнко. Можливо, ми і бились, як герої, / Та осорома: бій таки програли. / Самі себе ми звоювали в ньому...» [29, с. 32]. Січовики обирають шлях відкритого протистояння московському цареві замість дипломатичного обговорення й листування з гетьманом Скоропадським після смерті І. Мазепи. Однак уведення в дію образу Малашевича знову підкреслює відсутність єдності в рядах козаків, що увиразнюється словами К. Гордієнка, зверненими до нащадків: «Я п'ю за те, щоб діти України, / В яких їй жити, поки сонця світу, / В час межовий таки були укупі! / Інакше нам – не збутися ярма...» [29, с. 40]. Козаки відверто висловлюють Малашевичу недовіру, підозрюючи в майбутній зраді на користь Петра І. Драматург зіставляє їхні високі натхненні прагнення подолати московське панування з поглядом Малашевича, що презентує рабський світогляд: «А я вам знов скажу: ви самовбивці! / Та ж цар Петро – це є така фортеця, / Що аніяким викопним гарматам / Не похитнути твердості її» [29, с. 63]. Наскрізне зіставлення тем зрадництва та самоввіданої боротьби козаків за самостійність України сприяє домінуванню категорії героїчного. А неможливість утвердження високих ідеалів головних дійових осіб надає твору трагічного звучання.

В. Остафійчук зазначає, що в драматургії П. Марусика «відображено безперервний процес боротьби кращих синів українського народу за своє визволення з-під гніту окупантів і засилля» [116, с. 4]. Дві часові площини представлені в його драмі «Тричі крига замерзала»: 1940-і та 1970-і рр. В основі назви твору лежить народна прикмета, яку озвучує батько підсудного: «Перед настанням весни тричі крига замерзає!» [116, с. 38]. Метафоричний заголовок (прихід весни) виражає основну тему твору – досягнення мети крізь перешкоди й тяжкі втрати.

На перший план виступає суспільно-політична тема відсутності єдності поглядів стосовно майбутнього України: «4-та дівчина.<...> Ото буде радості, як сюди знову прийдуть совіти. Мої тато так чекають на совітів, так чекають! 5-та дівчина. Дурна ти, Досько! Чого радуватися? Чого доброго

чекати від Москви? До колгоспу закортіло, чи до Сибіру?» [116, с. 8]. Фоном наразі виступають розваги селянської молоді, розмови про втрачені традиції, любов, загравання між хлопцями та дівчатами. На контрасті зовнішньої гармонійної картини буденного життя села і прихованої напруженої боротьби повстанців за самостійність України побудований драматичний пафос твору.

Староста села Максим Онуфрик утілює образ поміркованого захисника Вітчизни, який дбає про збереження життів українців: «Друже Шрам, в тобі кипить ненависть до ворогів наших. Це добре, але не забувайся! У червоних партизанах є багато наших людей!» [116, с. 14]. Крім того, він таємно забезпечує повстанців інформацією, харчами, сприяє поповненню їхніх лав. Максим дбає і про захист мешканців села, вимагаючи від командира Шрама порядку та гідної поведінки своїх підлеглих: «До мене дійшли слухи, що твої люди самочинно приходять до селян і вимагають одягу, харчів. Ми так не домовлялися. Зрештою, гарна буде народна армія, яка грабуватиме свій народ» [116, с. 15].

Образ Іванка пронизує кілька мікротем: він перебуває в центрі любовного трикутника й представляє тип молодого людини, яка переймається особистими потребами більше, ніж долею держави: «Мене якось не дуже цікавить їх політика. Я не впевнений, що то вийде на добро» [116, с. 21]. Більш рішуча його кохана Маруся, донька Максима, готова захищати Батьківщину від ворогів: «Бачу, ти вагаєшся, а я піду в повстанці. Зараз гріх відсиджуватись вдома, коли іде боротьба за Україну!» [116, с. 21]. Цим образом утверджується беззаперечна перевага суспільно-політичних інтересів над особистими: «Мамо, а хто сказав, що моя доля нещаслива? Я не тільки щаслива, я дуже щаслива, бо разом з іншими патріотами борюся за нашу неньку Україну!» [116, с. 28]. Їй на противагу постає образ Доськи, яка заради своїх егоїстичних інтересів готова на низький і підлий учинок: «Піду й натравлю ястребків! / Жінки усі самолюбиви! В шнурку прийдешніх сірих днів / Обидві будем нещасливі!...» [116, с. 30]. Використання пісенного мовлення дає можливість образно показати психологізм простої української дівчини, доведеної до відчаю нерозділеним коханням.

Автор показує високу внутрішню організацію повстанського загону, в

основі якої порядок, розподіл обов'язків і чітко сформульовані завдання. Шрам – відповідальний керівник, який цінує співпрацю з Максимом та дбає про честь бійців УПА. Драматург через його образ демонструє стійкість позицій УПА стосовно цілей своєї боротьби й належний рівень ведення дипломатичних переговорів з представниками інших військових сил: «Ми не варвари, щоб убивати парламентаріїв. Ми цивілізована армія і маємо притримуватися норм і законів, які існують у всіх цивілізованих арміях світу» [116, с. 27]. Не втрачає актуальності й мотив зрадництва, посилений монологом Насті, у якому присутні зневіра та жаль за українською молоддю, що воює в підпіллі: «Бо нема на світі люду без зрадників і запродавців. Хіба мого Максима заарештували би енкаведисти, якби не знайшлися свої іуди? А їх ще багато по нашій землі ходить! Ой, багато! А матері народжують все нових і нових» [116, с. 30].

Хронотоп епілогу-прологу охоплює події, які відбуваються 30 років потому. У центрі – судовий процес над сином Марусі Безрідної Іваном, названим на честь померлого коханого. Чоловік відстоює загальнолюдські та національні права, якими нехтують у Радянському Союзі. Тема зрадництва представлена в цьому епізоді образом свідка обвинувачення Скибою. Спільний рік їхнього народження виступає художньою деталлю, що підкреслює контраст поглядів дійових осіб – однолітків.

Тема другої п'єси П. Марусика «Ціна свободи» також винесена в заголовок. Дівчата іронізують з тих безглузвих канцеляризмів, якими мають бути втішені родичі загиблих молодих юнаків. Разом із цим Марічка констатує нелегку долю тих, хто викриває злочини влади: «Є люди, які не бояться тортурів і говорять правду на весь голос! Їх називають дисидентами. Правда, такі люди, як правило, проводять своє життя у в'язницях або в психушках!» [116, с. 91]. Цю тему продовжує Микола в розмові з Іваном, коли згадує про знайомого журналіста, якого засудили через викриття антиукраїнських реалій радянської дійсності. Молодий поет наголошує на необхідності корінних змін системи у зв'язку з незадовільним станом різних економічних сфер життя суспільства: «Не варто все приписувати Сталіну. Сталін – всього лише продукт системи, яскравий виразник

її» [116, с. 93]. Ціна патріотизму передається строфами з поезії Миколи: «Любити неньку Україну – / Щодень іти на ешафот / За пісню рідну солов'їну, / За правду, волю, за народ!» [116, с. 94]. Особисте щастя чоловік убачає в спільній боротьбі зі своєю коханою за самостійність України. Його слова розкривають основну думку твору й пояснюють назву: «Ціна свободи – дорога» [116, с. 96]. Своїм методом боротьби він обирає літературну творчість як найбільш відповідний засіб у сучасних йому умовах тоталітарної дійсності.

У формі уривку з критичної статті на збірку Миколи драматург показує обмеження письменницької творчості вимогами соціалістичного реалізму. Чоловік свідомо наражається на небезпеку, коли організовує редакцію самвидавського журналу разом з однопдумцями. Нищення української літератури образно оприявнюється словами Миколи: «По всій Україні розпалюють вогнища і спалюють на них кращі творіння письменників України! (*Помовчавши.*) О, нещасна, наша нене! Хто тільки не грів собі руки біля вогнищ з твоїми скарбами! Двадцять століття, а варвари не перевелись!» [116, с. 105]. В образі Галі, нареченої Миколи, показана еволюція політичних поглядів від покірності системі, життя лише заради особистих інтересів («Про яке рабство говориш? Живи, як усі люди живуть – собі на щастя, а іншим на користь. Що вдієш проти такої сили?») [116, с. 96]) до активної участі в громадсько-видавничій діяльності чоловіка.

Тема зрадництва втілена в образі Малявського, який сприяє викриттю редакції працівниками КДБ. Цинічний слідчий КДБ Шершньов – типовий радянський бездушний виконавець, готовий використати будь-які нелюдські методи для отримання зізнання. Навіть після жорстоких тортур Микола проявляє незламність і готовність прийняти всю вину на себе: «Мене ніхто не втягував, а брехати не буду! І жодного націоналістичного кодла не знаю!» [116, с. 113]. Тема нищення української нації звучить у читаному Іваном уривку зі статті про низькі й жахливі злочини радянських конвоїрів стосовно вивезених до Сибіру людей. У його діалозі з Марічкою постає мотив використання власних зусиль для здобуття незалежності: «Ми повинні самі собі вибороти свободу! Наша доля – в наших

руках» [116, с. 116]. Загибель Миколи надає основній темі трагічного забарвлення й утворює його героїзм у боротьбі за самостійність України.

Естетична домінантна героїчного є наскрізною для обох творів П. Марусика і ґрунтується на проявах піднесеного в мовленні та вчинках головних дійових осіб. Мотиви зрадництва та несумірності опозиційних сил оприявнюють трагічний пафос їхньої боротьби.

Основна дія твору В. Андрушка «Кривавий засів» розгортається в 1940-х рр. Як зазначає сам автор, описані в п'єсі події безпосередньо пов'язані з його минулим: «Прутівка в п'єсі “Кривавий засів” – моя Саджавка, а повстанці Іскра, Сич, Сагайдачний були моїми односельцями, з якими я постійно підтримував зв'язок. Був я свідком і зустрічі повстанців з учителями зі східних областей України» [3, с. 6]. Це пояснює емоційно насичену символічну назву твору, де сконцентрована його основна тема. Образну метафору заголовка пояснює Сич: «Якщо в цій боротьбі всі ми загинемо, то знаємо, що кров наша не буде пролита даремно. Це буде той кривавий засів, кинутий в рідну землю, який у майбутньому дасть буйні сходи. І тоді нашу ідею підхоплять нові покоління та доведуть її до щасливого кінця» [3, с. 17].

Голова сілради Гнат, капітан НКВД Єрофєєв та голова створюваного колгоспу Червоненко розкривають тему примусової колективізації на Прикарпатті. Ці дійові особи – типові радянські функціонери, яких цікавить тільки виконання розпоряджень попри нелюдські засоби для їх реалізації: «Ч е р в о н е н к о. <...> Мене в районі питають: “Хліб Прутівка здавать буде?” А як його від одноосібника зібрати? Мене сюди партія прислала, бо це діло я добре знаю. Ще в тридцяті роки ми советську власть на Київщині закріпляли. Спочатку там теж трудно було, та потім голодовка нам дуже допомогла» [3, с. 9].

Піонервожата Оксана оцінює діяльність повстанців відповідно до радянських стереотипів: «О, знаю я, знаю, як з такими, як я, ви розмовляєте! Так, я комсомолка! Ви можете мене вбити, але від комсомолу і радянської влади я не відречуся» [3, с. 15]. На відміну від представників влади, повстанці переконують Оксану у своїй правоті в чемній бесіді, спонукаючи до критичного аналізу,

вивчення відповідної літератури.

Мати, що приїжджає в гості до Оксани, повідомляє їй про ті утиски, яких зазнають робітники колгоспу на сході України. Повстанці зголошуються безоплатно допомогти жінці: «Ми з такими людьми не торгуємо. Не для того ми в підпілля пішли, щоб у вас останнє відбирати. Воно ще й вам у пригоді стане» [3, с. 19]. Мати викриває механізми вкорінення радянської ідеології у свідомість молоді, через що Оксана не знала справжню історію свого роду. До матері Оксани Єрофєєв також застосовує залякування, виявляючи типову радянську тактику замовчування негативного: «В Радянському Союзі ніхто не голодує. За таку антирадянську клевету можна не до дочки, а на білі ведмеді поїхати. Приїхала в гості до дочки, то так і кажи людям. А то – голод!» [3, с. 21]. Через розповідь учителя Славка драматург показує посягання радянської влади і на релігійну сферу життя українського села та внесок інтелігенції в боротьбу за незалежність України: «А когось треба зберегти й підготувати на майбутнє, коли нас, може, й на світі вже не буде. Хтось мусить продовжувати нашу справу» [3, с. 24].

Остання дія твору висвітлює події років незалежності України та підсумовує трагічні наслідки радянської системи. Разом із тим, драматург через образ Славка увиразнює основну тему твору: «Тут, на цьому місці, загинули наші односельці-повстанці УПА. Але їхня кров не пролилась марно. Вона зродила нових борців, які довели їхню боротьбу до переможного кінця. Цей хрест – тільки скромний пам'ятник нашим героям, бо є їм ще інший, величний пам'ятник – незалежна Українська держава» [3, с. 34]. Нерівна боротьба головних дійових осіб п'єси В. Андрушка з радянськими військовими і чиновниками втілює домінантне зіткнення героїчного і низького.

Події так званої «громадянської війни» в Україні представлені в драмі О. Лупія «Закоханий четар», де жанрові домінанти визначають, за А. Колесніковою, «зображення гострого конфлікту соціально-політичного характеру, динамізм, напруженість дії, наявність диспутів» [91, с. 9], а назва підкреслює інтимно-любовну тематику. Зародження почуттів між Романом і

Яриною оформлене внутрішнім мовленням дійових осіб:

Г о л о с Р о м а н а. Що зі мною? Раніше я не знав таких почуттів. Ніби її тепло переливається до мене, і я справді одужую, і таке враження, ніби я вже десь її зустрічав, ніби ми знайомі давно-давно.

Г о л о с Я р и н и. Дивовижно! Мені все більше здається, що я не байдужа до нього. Він розумний, дотепний і, здається, добрий душею. Як це сталося, що він забрів саме до нашого під'їзду? [112, с. 68]

Така гармонія прихованих внутрішніх переживань молодих людей свідчить про високий рівень їхньої духовної спорідненості.

Драматург змальовує руйнівний вплив війни на науку: «М а р і я. І я не можу мовчати, доню, як подумаю, де там зараз ваш батько. І треба ж було йому в такий час їхати до Харкова. Боже милостивий, яка може бути зараз наукова конференція? Тут земля під ногами горить – десять фронтів, повно всяких банд, анархістів, махновців...» [112, с. 59]. Дисгармонійний зв'язок цих суспільних явищ увиразнюється повідомленням про погіршення здоров'я науковця і подальше розпорошення родини світом: дружина вирушає по чоловіка до Харкова.

Господиня дому Марія відчуває виправданий страх перед незнайомцем, який опиняється на її порозі під час війни. Її доньки більш відчайдушні, особливо коли йдеться про порятунок людини. Виховання молодшої доньки Ярини спонукає її, попри ризик для власного життя, надавати першу допомогу пораненому Роману: «Я р и н а. Просто нас так вчили в гімназії – пораненим, навіть ворогам, треба допомагати» [112, с. 62]. Учинок, пов'язаний із подоланням страху на користь порятунку інших, свідчить про домінування піднесеного в характері дівчини.

Перенесення дії в штаб УГА увиразнює змалювання боротьби за незалежну Україну власними силами, оскільки інші військові формування відстоюють свої інтереси: «Г е н е р а л. <...> Запам'ятайте, жоден білогвардійський офіцер не підтримує ідею Самостійної України, для них існує один бог – єдина і неподільна Російська імперія. Мене насторожує інше, що дехто з наших старшин вірить,

нібито росіяни можуть нам допомогти.<...> Треба назавжди відкинути цю ідилію. Не допоможуть, не захистять. Самостійна Україна для них, як ніж у серці» [112, с. 63]. Пріоритетним для військового керівництва УГА є створення незалежної держави шляхом об'єднання Східної та Західної України. В образі підполковника показані прийняття українськими військовими виважених рішень, підтримка порядку й дисципліни серед керівників.

Брат Ярини Віктор бореться в лавах білогвардійців, а його командир Сорокін упереджений щодо національності Віктора: «Щось тут мені не подобається. Подивіться – портрет Шевченка. Навіщо? Бачу, ми потрапили в сім'ю хохломанів» [112, с. 70]. З перших хвилин білогвардійські командири поводяться в будинку Горленків на правах хазяїв: «С о р о к і н. <...> Я, звичайно, не хочу втручатися, але, якщо нас запросили в гості, то тут повинні сидіти всі: і ви, Маріє Дмитрівно, і ваші дочки» [112, с. 72]. Господар дому послідовний у відстоюванні свого ідеалу майбутнього України, що спонукає його до героїчного протистояння денікінцям. Роман також ризикує життям, залишаючись у будинку Горленків, щоб побути з Яриною. Професор і Роман висловлюють різні погляди на шляхи боротьби за Україну: Горленко прагне мирного вирішення конфліктів, а молодий чоловік – силового протистояння. А от Віктор висловлює сумнів у близькій перемозі українців над ворогами: «Я пройшов Україну вздовж і впоперек і переконався, що наш народ ще не є єдиним народом і, мабуть, вже ніколи не буде» [112, с. 94].

У творі представлена поліфонія форм героїчного, розгорнута в інтимно-побутовій і суспільно-політичній площинах. В образах Ярини й Романа вони знаходять своє гармонійне поєднання.

Твір М. Мулика «Пам'ять серця» починається монологом людини, у якому відображений трагізм ситуації України в 1943 р.: «Обезкровлена, розтерзана Україна, залишена без уваги всіма потугами світу цього – великими й малими – не може надіятися на будь-яку поміч із зовні» [122, с. 4]. Таким чином зумовлюється необхідність створення власної армії. Емоційно насичена метафорична назва, що передає основну тему твору, набуває автобіографічного

звучання: свого часу драматург служив у складі дивізії «Галичина».

Сцена в кабінеті професора Кубійовича відтворює процес прийняття рішення приєднання до сил Німеччини з дотриманням власних поглядів: «Губернатор Вехтер дає згоду про створення дивізії, яка мала б називатися дивізія “Галичина” СС. Я думаю, для нас трохи недобре, що дивізія буде підпорядкована СС, але я міркую, що ці дві букви підходять, як аббревіатура Січові Стрільці – це для нас з вами підходить» [122, с. 6]. Усі учасники наради підтримують ідею створення власних військових формувань і визнають прихід більшовиків на українські землі більш загрозливим, ніж перемога Німеччини. Разом з тим очевидним є ігнорування німецькими військовими інтересів українців: «М а к а р у ш к а. Я знаю з попередніх, наразі неофіційних розмов таке: німці й думки не припускають, що ця військова формація може називатись українською, для них Україна – кістка в горлі» [122, с. 8]. К. Панківський виступає за єдність українських військових усіх областей, які матимуть бажання боротися з більшовиками. Виступ Вехтера ще раз підкреслює бажання лише скористатися людськими ресурсами Західної України: «Уніформа повинна бути захисного кольору, на правому рукаві нашита розпізнавальна позначка. Це може бути емблема Галичини, яка відображатиме традиції вашого регіону. Однак зазначую, без будь-якого натяку на національну ідею» [122, с. 9].

Натхненні виступи представників України оприявнюють високі цілі, які стоять перед Стрільцями: «Ми високо стоїмо морально в своїх ідеалах державності, але не організовані у військову структуру. Тому ми є об’єктом чужої політики, а не суб’єктом нинішніх подій. Тому треба створити власну збройну силу, стати воюючою стороною і здобути перед світом аргумент: ми проливали кров і це дає нам право стати підметом у світовій політиці» [122, с. 13]. Звучить тема підтримки діяльності УПА, яку через листи виказують українці. Велике значення для бійців відіграє дотримання релігійних традицій, пов’язаних із родинними й національними цінностями. Підкреслюються організованість, дисципліна та порядок у лавах Дивізії.

Сцена запеклого бою між українськими бійцями і більшовиками

побудована на контрасті, в основі якого лежить опозиція високе/низьке. Так, виснажені Стрільці мужньо б'ються проти ворожих сил, а більшовики завдяки своїй кількісній перевазі здобувають перемогу й використовують її для грабунку та з'ясування родичів загиблих, яким «всем дорога в Сібір» [122, с. 17].

Пролог, уміщений наприкінці твору, обрамляє композицію поверненням до образу Людини, яка представляє майбутній для основної дії художній час, і підкреслює драматичний пафос зображуваного, що звучить у монолозі безіменної жінки, яка приходить на могилу свого чоловіка: «Там, де виріс мак, там краплини крові твого дідуся, крові багатьох хто віддав своє життя за волю України, за свій нарід. То ж пам'ятай це святе місце, а виростиш дітей, – їм розкажи і заповідай пошану на багато прийдешніх поколінь» [122, с. 19].

У творі М. Мулика в цілісну картину поєднуються різні за емоційно-змістовим спрямуванням епізоди, об'єднані проявами героїчного від організаторської діяльності до безпосереднього збройного протистояння дійових осіб. Автор послідовний у підкресленні високого в мовленні й учинках українських інтелігентів і вояків.

Два часові плани представлені й у драмі В. Андрушка «Нерозумні діти». Основна дія відбувається у 1980-х рр. Родина Савчуків зазнала утисків радянської влади, але син Андрій все одно читає заборонену літературу, яку йому надсилають із закордону. Саме ця тема лежить в основі назви твору, що підкреслюється словами голови родини Савчуків: «Дивись, сину, щоб ці книжки тобі лиха не наробили, бо ти з Оксаною, як малі нерозумні діти, з вогнем граєтесь» [3, с. 37].

Після обшуку в родині Савчуків Андрія виводять у наручниках. Слідчий пропонує чоловіку співпрацю, яка допоможе йому вийти на волю. Однак Андрій відмовляється: «Я не можу каятись, бо не чую за собою жодної вини. А заманювати когось сюди, щоб обміняти свою неволю на чиюсь, теж не можу» [3, с. 43]. Образ слідчого обіймає типові риси радянського виконавця, який спілкується ідеологічними кліше й нав'язує подвійну мораль: «Розумний у нас той, хто любить радянську владу. А чесний – хто виконує наші вказівки. Між

нами кажучи, для нас важливо, щоб він виконував наші завдання. А чи буде він вважати це чесною чи нечесною справою, нас не цікавить. Це його особиста справа» [3, с. 44].

Другий часовий проміжок, «час, коли розвалюється комуністична імперія» [3, с. 51], представляє панораму явищ пострадянської дійсності, схематично втілених в образах дійових осіб: баба Параска – релігійний фанатизм, породжений неволею, слідчий – пристосуванство. Попри тюремне покарання Андрій продовжує відстоювати свої погляди: «За краще життя нам ще треба боротись. Завтра з Оксаною їдемо до Києва. Там твориться наша держава. Там сходить сонце нашої свободи. Там мусимо бути й ми» [3, с. 52].

Отже, героїчне в другому творі В. Андрушка набуває виразного піднесеного пафосу завдяки підкресленому зосередженню всіх сил головної дійової особи для досягнення власного суспільного ідеалу. Натомість в образі слідчого виявляються потворне й низьке.

Більш індивідуалізованим, але все ще естетично неповноцінним як характер є образ Марти у творі Я. Яроша «Відважна Марта (Кур'єр провідника ОУН-УПА)». Назва твору фокусує увагу на головній дійовій особі, через долю якої чітко представлена повстанська діяльність 1939–1946 рр.

В основі сюжету – реальна історія дівчини Стефанії Процак у формі драматичної елегії. Відповідно до цього ретроспективний огляд ключових подій героїчної боротьби головної дійової особи пронизаний мотивами смутку й фізичних страждань. Змістове наповнення тяжіє до давньогрецьких зразків цього жанру, оскільки основною темою твору є самовіддана діяльність заради здобуття Україною незалежності. Гармонійне поєднання в образі головної дійової особи патріотичних та інтимних мотивів здебільшого журливого емоційного наповнення розкриває естетичний потенціал елегії в цьому драматичному творі.

Так, образ Марти, типової учасниці українського підпілля, індивідуалізується через заглиблення в її внутрішній світ: «Музика фортепіано охоплювала мене, як нестримна вода, і несла у простори дівочих мрій і фантазій... Звичайно, в лісі – у повстанських умовах не могло бути фортепіано,

але я часто ніби крізь сон чула виразні акорди, звуки, чула розмірену лагідну музику...» [202, с. 236]. Сухо констатований перебіг кур'єрської діяльності Марти, почасти доповнений натуралістичними відразливими деталями, містить значний художній потенціал для формування образу героїчних зусиль, які докладалися членами ОУН-УПА для здобуття Україною самостійності. Так, дівчина разом із побратимом переходить лінію фронту, потрапляє в полон до угорських військових, допомагає разом з кількома дівчатами лікувати тифозних повстанців тощо.

Попри складні випробування думки Марти звернені на майбутнє: «У розвідці я обморозила пальці на руках... Мабуть, доведеться попрощатися із мрією про гру на фортепіано, – з гіркотою думала я» [202, с. 237]. Виразності образу надає гіперболізація фізичних сил дівчини, коли після вибуху та важких поранень вона незворушно цікавиться лише інформацією, пов'язаною з повстанською діяльністю. Безстрашність протистояння Марти московським військовим мотивована її патріотичним ідеалом майбутнього своєї держави: «Хтось же мусить робити цю важку й небезпечну роботу. Інакше нам не діждатися волі... Гірше буде, коли москалі здобудуть владу над Україною, окупуєть всіх нас і кинуть собі під ноги» [202, с. 241]. Йому на противагу виступає мотив зрадництва серед повстанців, який конкретизується в образі сексотки Ганни. Замість того, щоб допомогти Марті дістатися до безпечного місця для зимівлі, вона видає її енкаведистам.

Про стійкість ідеологічних поглядів і неабияку силу волі свідчить небажання дівчини співпрацювати зі слідчими органами навіть після жорстоких тортур: «Мовчки я попрощалася з героями, а енкаведистам твердо заявила: “Цих людей – не знаю. Вперше бачу. Не знаю нікого”... Після того в тюремній камері я довго плакала... За три місяці мені жодного разу не перев'язали численних ран, із котрих постійно витікав гній...» [202, с. 243].

Таким чином, основна конкретно-історична тема твору поєднує суспільно-політичні та морально-етичні комплекси мотивів, в основі яких лежить героїчне. Головна дійова особа попри численні випробування непохитно дотримується

свого високого національного ідеалу.

Завершуючи підрозділ аналізом цієї драматичної елегії, ми закладаємо передумови для розгляду групи творів, у яких відбуваються зворотні літературні процеси, а саме: драматурги зображають характери відомих історичних і культурних діячів, які позбавлені стереотипності, цілісності, а представлені в багатогранності проявів своїх почуттів і прагнень. Відтак персонажі не викликають захоплення чи бажання наслідувати їхню поведінку, вони розраховані на більш проникливого реципієнта, завданням якого стає зрозуміти причини трагізму тих рішень, які доводилось приймати головним дійовим особам.

2.2 Історична особа в драматургії 1990-х рр.: художньо-естетичні основи характеротворення

Пошуки нових суспільних ідеалів драматургією 1990-х рр. зумовлюють використання в якості головних дійових осіб відомих історичних постатей і діячів культури. Політична діяльність гетьманів Б. Хмельницького та І. Мазепи потрапляє під пильну увагу драматургів, які намагаються пояснити прорахунки очільників України, застерігаючи таким чином сучасних і майбутніх керівників батьківщини. Цій темі присвячені п'єси «Брама смертельної тіні» В. Шевчука, «Смерть Хмельницького» Й. Струцюка, «Гетьман» М. Негоди та «Судна ніч» С. Носаня. Твори про діячів культури сповнені піднесеного трагізму в різних змістових варіаціях, що забезпечене розкриттям художньо-естетичної домінанти через опозицію жіночого й чоловічого геніїв у двох стилістично близьких творах: «Соломія Крушельницька» Б. Мельничука та І. Ляховського і «Був Маяковським...» А. Гризуна.

Багатостороннім виступає характер гетьмана І. Мазепи в драмі В. Шевчука «Брама смертельної тіні». Деякі з її художньо-естетичних маркерів окреслені самим драматургом: «В Мазепі мене зацікавила не його велич, а його драма, самотність і безнадійність його героїчного чину. Творячи п'єсу, я використовував

поетику давньої української драми і В. Шекспіра» [185, с. 412].

Портретні риси головної дійової особи змінюються в ході розвитку сюжету твору. У ремарці до шостої яви I дії В. Шевчук описує його як «молодого і ставного, справжнього красеня» [185, с. 200]. Усвідомлюючи потужність свого організму, І. Мазепа так говорить про себе: «Але я не міг бути сміттям у цьому житті, мамо, дав мені Бог велику силу. Дав мені Бог і красу» [185, с. 201]. Яскравим засобом увиразнення драматичного напруження є портрет головної дійової особи, зміна чийх рис утілює перебіг внутрішнього конфлікту гетьмана. Дисгармонійний стан констатується за допомогою симптомів фізичної слабкості, згодом він набуває кульмінації, що відображається переходом реалістичних рис у метафоричні: «Він у панцирі, шолом у руці, виє вітер, голова його сиво палає» [185, с. 230]. Спадна градація в описі портретних рис разом з категорією світла засвідчують відновлення гармонії образу І. Мазепа наприкінці твору.

Ставлення до предметів побуту зневажливе порівняно з духовними цінностями: «Надходять круті часи, тож мусимо круто чинити, щоб не погубити своїх душ, хай, може, доведеться погубитися на житті, й на гонорі, і на майні» [185, с. 216]. Свою діяльність І. Мазепа вважає корисною для Вітчизни, спростовуючи егоїстичні мотиви керування державою: «Не далека слава мене манить, а душа мною кермує і примушує слухати свого слова, сумління мого, яке кипить у мені, як вар!» [185, с. 215]. Так розкриваються внутрішні мотиви та переживання І. Мазепа, у яких наявні піднесені духовні домінанти.

Соціальна діяльність І. Мазепа зумовлена його посадою. З розмови з Петриком Іваненком можна зробити висновок, що гетьман знає, чим живе народ і які його бажання: «Добрі й справедливі слова кидав у народ, але народ був утомлений і викривавлений – миру він бажав» [185, с. 208]. Петрик протиставляє народ і гетьмана як представника «зажерливої старшини» [185, с. 208]. Сам І. Мазепа відокремлює себе від старшини, але цінує прагнення інших покращити життя своєму народові, навіть якщо це його політичні й військові суперники, як-от Петрик.

Гетьману властиві і прояви честолюбства, виникнення якого він пояснює

страхом перед смертю. У стосунках із представниками іншої держави І. Мазепа відстоює свої повноваження, виявляючи достоїнство: «Так от ви шлете йому свої розпорядження без мого відома, хоч щодня зі мною бачитеся і могли б такі речі зі мною погодити» [185, с. 219]. У відносинах з козацькою старшиною гетьман проявляє рішучість і стійкість, про що свідчить порівняння в ремарці його з каменем. Особисті якості очільника української держави виступають підтвердженням доцільності розпоряджень: «Я, з милості Божої, маю розум один більший, ніж ви всі» [185, с. 222]. Нарада І. Мазепи зі старшиною ґрунтується на принципі взаємоповаги. Гетьман дбає про те, щоб рішення про майбутнє України приймалося колективно й одноставно: «Тоді думати будемо. Всі разом... Не я один!.. Щоб не було, як сказано в Євангелії: “Будуть двоє на полі тоді: один візьметься, а другий полишеться”» [185, с. 221].

Аналізувати характер гетьмана крізь призму особистого життя можна завдяки змальованим стосункам з матір'ю та Мотрею. Мати виступає для І. Мазепи як довірена особа, до якої він проявляє повагу й любов. Це підтверджується особливостями спілкування між ними, наприклад: «Вибачте, мамо! Дякую вам і відпочиньте від мене. Спочиньте від моєї сповіді – не повинен я вас мучити...» [185, с. 203]. До Мотрі, своєї коханої, у нього також тепле і дбайливе ставлення. Те, що вони з Мотрею не разом, пояснюється гетьманом опікою про її майбутнє: «Моє то щастя було б, щоб приїхала та жила зі мною, тільки ж я уважав, який кінець того може бути, бо муж мудрий не може не думати про кінець своїх справ, а особливо при такій злості та заїлості твоїх родичів» [185, с. 202]. Він прагне добра й гармонії для своїх близьких.

Власні дії гетьман позиціонує як безкорисливі і такі, які мають позитивно вплинути на подальшу долю України: «Присягаю, що я не для приватної своєї користі, не для вищих гонорів, не для більшого збагачення, ані задля інших будь-яких прихотей, але для вас усіх, що під владою моєю та рейментом моїм лишаєтеся, для жінок і дітей ваших, для загального добра матері моєї Вітчизни, бідної України, всього війська Запорозького і народу українського, для підвищення і розширення прав та вольностей військових хочу те при Божій

помочі чинити» [185, с. 217]. Характер І. Мазепи сильний, цілеспрямований, але сповнений внутрішніми протиріччями: «Я хотів жити, любити, бути любленим, я хотів добра Вітчизні своїй, не тільки собі слави, дбав про Вітчизну, скільки міг, ночей не досипав, бо важкий хрест – гетьманство, але душа моя плакала: відчував, що попри всі мої зусилля стаю шматяною лялькою в чужих руках, і брама смертельної тіні поставала в моїх очах, і жах мене боров – диявол тоді наді мною реготав і регоче» [185, с. 203].

І. Мазепа-політик виступає за розсудливість, єдність, чесність. Він свідомо прийшов до такої високої посади, тому розуміє всю відповідальність за свої рішення та вчинки. Він шанує мудрість своїх суперників, у чому переконуємося під час його спілкування з Полуботком. Саме в розбраті гетьман убачає головну причину складного становища батьківщини. Відстоювання її інтересів переходить на новий рівень, коли гетьман вирішує укласти союз зі Швецією. Наслідками такої ідеї мали стати події, які б посприяли розбудові України: «Хотів прийти до Батурина з королем шведським, тоді описати царю всі наші образи, прав та вільностей відняття, розор і про приготовлену всьому народові пагубу, а в кінці прикласти, що вільні ми під царя прийшли і вільно хочемо відійти, бо ми вільний народ, а кровопролиття християнського не хочемо. Хочемо волю дістати не війною, а миром через трактат» [185, с. 231].

Гетьман має чітке ставлення до зовнішньої краси. Для нього вона знецінюється протягом розвитку сюжету. Головною метою діяльності стає прагнення робити добро: «Бо я тоді справді не до світла йшов, а бунтував проти нього, і не знав доріг Божих, адже Божі дороги – на добро мають бути, не на зло» [185, с. 201]. І. Мазепа має свій погляд на існування добра в суспільстві: «Немає безгрішних людей, мамо! І ви небезгрішні, хоч ведете святе життя, і я, і всі люди. Але в одного із нас добра більше, а в іншого менше. Є й такі, – котрі самі добро, але такі на землі не заживаються, і Бог їх швидко до себе забирає» [185, с. 199].

Ознакою дисгармонійного внутрішнього стану І. Мазепи є антитетичність його висловлювань: «І так мені гаряче, і так пече. Коли повстану за вас, мене прокленуть за порушення присяги, а коли не повстану, то хочете мене

проклинати за те, що ту присягу не порушив і вас не врятував...» [185, с. 221]. Вона не має позитивного вирішення для персонажа, що констатується козацькою старшиною: «О р л и к. Страшну й неможливу річ гетьман задумує. Задумує повстати проти дракона» [185, с. 218]; «П о л у б о т о к. Марне діло замислив гетьман! Завідомо програшне» [185, с. 229].

Драматичність характеру гетьмана також підкреслюється за допомогою композиційного повтору сну-віщування про те, якими будуть для нього наслідки його вибору. Причому під час другої появи картини майбутнього її учасники ніби точно знають, кому це дійство показується. Так, російський офіцер говорить І. Мазепі: «И второй раз это посмотреть тебе будет полезно. Москва шутить не любит, старик. В назиданьице себе посмотри!» [185, с. 210]. Через прийом «театр у театрі» конденсовано та спримітизовано представлене майбутнє тотальне всенародне приниження постаті гетьмана, ініційоване Петром І.

З протилежним естетичним потенціалом виступають у творі й інтермедії. У своїй єдності вони утворюють трагікомічну картину звеличення і приниження однієї й тієї самої особистості. Обидві інтермедії починаються з діалогу двох спудеїв, які творять, на їхню думку, красу. Ця краса і в першому, і в другому випадку поверхова й швидкоплинна. Спочатку її елементами виступають гірлянда та квіти, потім – табличка «Змінник» і бур'ян. У першій інтермедії визначні діячі культури, серед яких Д. Туптало, С. Яворський, Т. Прокопович, А. Стаховський, читають свої урочисті посвяти І. Мазепі. У другій інтермедії беруть участь С. Яворський, Т. Прокопович і Петро Заєць, ганьблячи І. Мазепу за союз зі Швецією. Разючий контраст становлять дві атмосфери дійств: спокійна, витончена – перша, і спримітизована, вульгарна – друга. Інтермедії звучать в унісон з основною дією, однак їхня композиційна симетрія витворює нову ідейну цілісність, яка полягає, з одного боку, у байдужості, а з другого, – у гнучкості позицій частини інтелігенції залежно від панівної ідеології.

Образ І. Мазепи вибудовується на розумінні гетьманом категорії краси, прагненні внутрішньої та зовнішньої гармонії, дотриманні високих суспільних ідеалів, драматизмі його становища як очільника держави, що разом робить

піднесене художньо-естетичною домінантою.

Антропоцентрична назва драматичної поеми Й. Струцюка «Смерть Хмельницького» передає основну тему твору, водночас указуючи на кульмінаційний момент, що контекстно спрямовує читача на з'ясування обставин фіналу поеми. В образі гетьмана представлений дипломат, який приймає іноземних послів. Його політична позиція – боротьба за незалежність українського народу: «Допоки не роз'єднаємось – в обійми козак не кинеться до пана» [158, с. 8]. Разом із тим свідомість Хмельницького затьмарена одержимістю і «сліпою пристрастю» у ставленні до Гелени. На прикладі її образу драматург показує швидкоплинність настроїв та оцінок гетьмана, що за мить переходять від ворожості й зневаги до захоплення і поклоніння жінці.

Критика політичної діяльності Хмельницького вкладена в репліки Зависної: «Володарів собі міняєш, а нас у рабство заганяєш. Ми вже зневірились в тобі» [158, с. 15]. Драматург цим мотивом пов'язує дві часові площини, уводячи для його виразності уривок з поезії Т. Шевченка «Розрита могила». «Це звинувачення страшне» [158, с. 16] загалом не змінює планів Хмельницького, перспектива яких представлена у формі ідилічного монологу, що виражає гетьманів ідеал українського суспільства: «Молочні ріки крізь наші села потечуть, а села наші у піснях і в чебреці потонуть. Бусли в них підкидатимуть дітей, яких ніколи вже татарин не викраде, не втопить лях у материнській крові. Буде на нашій на землі козацькій чудовий рай» [158, с. 19]. У процесі дипломатичних переговорів виявляється політична непослідовність гетьмана: він відмовляється приймати посла з Московщини, і замість нього це робить генеральний писар Виговський, чим спантеличує Желябужського.

Хмельницький високо цінує кобзарське мистецтво та прагне супроводити гарні новини піснею: «Не бути ж нам у день такий без пісні» [158, с. 26]. Натомість він відступає від народних традицій святкування, коли суворо забороняє Тимошеві й іншим козакам вживати міцні напої: «Он шляхта допилась – і Польщу потопом п'яним залила. А нам межі таких сусідів тверезими потрібно бути» [158, с. 26]. Реакція на заяву про приєднання шляхти до України

свідчить про великодушність гетьмана та його повагу до віросповідання інших народів. Успіхи сприяють зростанню духовних сил Хмельницького, які він прагне спрямувати на боротьбу із зовнішніми ворогами України. Однак його мрії руйнують повідомлення Гелени, яка віщує невідворотність поразки гетьмана: «Ти хочеш смерть свою збороти? Який ти кволий і наївний» [158, с. 33]. У текст доданий епізод з легендарною пісняркою Марусею, що традиційно завершується помилюванням дівчини.

У діалозі Хмельницького і Желябужського простежується невизначеність гетьмана стосовно подальших дій проти Московщини, на відміну від упевненості й рішучості посла, який заздалегідь передбачає наслідки рішень очільника української держави, що увиразнене повтором метонімії: «Того Москва від вас й чекає» [158, с. 35–36]. Невтішні новини, які повідомляють Тиміш і Желябужський, приводять до розуміння Хмельницьким своєї безпорадності та нездійсненності мрій, чим зумовлена драматична розв'язка твору.

Характер гетьмана подає дисгармонійне поєднання інтимних і політичних мотивів, дисонанс між ідеалом і дійсністю, які свідчать про піднесене як художньо-естетичну домінанту твору Й. Струцюка. Жанр драматичної поеми сприяє її актуалізації завдяки акценту на подієвому ряді та філософських узагальненнях.

Ще один погляд на постать Б. Хмельницького представлений у драмі М. Негоди «Гетьман». На майстерності драматурга в зображенні образу відомого діяча історії України наголошує Н. Мазур: «Постать Богдана Хмельницького виписана автором опукло, виразно. Це – жива людина, котра діє, помиляється, кохає, страждає» [125, с. 3]. Антропоцентрична назва твору з акцентом на професійній діяльності підтверджує сконцентрованість автора на творенні образу керівника держави: «Болісно відчуває Богдан свою відповідальність за кожне прийняте рішення: адже за цим – доля улюбленої батьківщини» [125, с. 3].

Лейтмотивом проходить думка про вичерпання сил Хмельницького, його прагнення до спокою й відпочинку, яких він не може досягти через тривожні думки, що передається на фізіологічному рівні констатуванням безсоння та

прискореного серцебиття. Суперечливий образ гетьмана вимальовується репліками його оточення і підсумовується констатацією Лавріна: «Натуру має Хмель не бездоганну» [125, с. 7].

Пісня, яку виконує кобзар, увиразнює відокремленість поглядів народу й козацької старшини на військові успіхи Богданового війська. Більшість оточення Хмельницького своїми улесливими вигуками плекає в ньому самозакоханість і марнотратство, у той самий час готуючи підлу змову за його спиною. Усамітнений монолог гетьмана свідчить про втому від виконання своїх обов'язків, спричинену необхідністю постійно перебувати насторожі: «В тривозі дні без краю, без упину. І знов ця ніч – без спокою і сну» [125, с. 15]. Богдан емоційно реагує на повідомлення про зраду в лавах союзників, що передається через окличні речення, у яких виражаються погрози й накази підлеглим.

Епізод з Іслам-Гіреєм демонструє протиріччя, дисгармонію в образі Хмельницького, у якому виступають, з одного боку, дух справедливості, рішучості, безпосередності, властивий козакам, а з іншого, – усвідомлення себе керівником держави, який попри розбіжність поглядів із союзниками повинен дотримуватися відповідних норм спілкування. Для цього використані динамічний опис, де визначальну роль грає шабля, різне інтонаційне забарвлення реплік і вживання епітету «ясноликий» відносно хана, коли гетьман змінює гнів на розсудливість. Наявність цього протиріччя усвідомлюється і самим гетьманом, який констатує: «О хане! Не заслуговую твоїх похвал. В мені багато ще від гречкосія» [125, с. 18].

Хмельницький не вагається щодо об'єднання з Московією, однак він наголошує на вимушеності такого кроку з огляду на позицію інших союзників: «Хай цар подякує Іслам-Гірею. Він спас Корону» [125, с. 21]. Його зв'язок із народною традицією проступає використанням у мові прислів'їв, порівнянь, що разом з вихованням лежить в основі мотивів його вчинків: «Що, кажуть в нас, посієш, те будеш, пане господарю, жать. Самі в коледжі гонору навчили, самі ж і до відчаю довели. В ярмо впрягли, викручували жили, але ж ми вам, даруйте, не воли» [125, с. 22].

У родинно-побутовій сфері Хмельницький виступає непослідовним, оскільки його прояви батьківського піклування про Тимоша на початку твору наділені конкретикою та свідчать про врахування побажань останнього щодо подальшої військової діяльності. Однак у другій частині драми гетьман передусім дбає про посилення своїх повноважень, нехтуючи особистим щастям сина. У любові Хмельницького до Гелени закладене деструктивне начало для його особистості керівника, яке ґрунтується на дисонансному сприйнятті ними один одного: «Але ж твій син Тиміш мене повісить. Тебе народ за мене прокляне. Тож вибирай...» [125, с. 26]. Гетьман схильний до самокритики й вважає справедливими зауваження кобзаря про надмірний вплив на нього Гелени та політику збереження розшарування населення. В основі його поміркованої позиції в ідеологічній суперечці з Максимом Кривоносом лежить прагнення зберегти вже досягнуте, уникнути зайвих матеріальних витрат, установити рівноправні відносини із сусідніми країнами: «Ах ти, шалений! Що ж чекає нас, як станемо сусідів уярмляти?» [125, с. 39].

Семантична опозиція в назвах двох частин, указуючи на просторові локації табір/замок, підкреслює зміни, які хронологічно вкладаються в 9 років, що їх розділяють. Так, згодом риси інтер'єру свідчать про прихильність гетьмана до заможності («Богдан у коштовних оздобах сидить у м'якому фотелі» [125, с. 47]). Ідейне навантаження другої частини послаблює зв'язок з тими потенціями, які були закладені в назві, оскільки знижується рівень представлення характеру Хмельницького. У центрі дії – невиразні етикетні риси дипломатичної діяльності гетьмана, у які вплетені його побутові суперечки з дружиною Геленою. Вона вправно грає на честолобстві Хмельницького, чим провокує погіршення його відносин із сином Тимошем. Художній час другої дії прискорений, що узгоджується з прийомом монтажу, за допомогою якого зчеплені епізоди. На змістовому рівні це посилює драматизм становища гетьмана в останні хвилини його життя, сповнені агонії, що передається через яскраві страшні образи марень, у яких домінують кольори крові й вогню. Очевидно, у такий спосіб драматург проектує ті жахливі наслідки, які спричинила поміркованість Хмельницького.

Увиразнена ця думка формальною інтерпретацією поезії Т. Шевченка «Розрита могила», яка завершує твір.

Можна стверджувати, що наразі ідеал керівника держави розпорошений між кількома характерами дійових осіб. Більш радикальна його іпостась представлена образом Максима Кривоноса – сильним противником для ворогів, що виявляється в справленому на Самійла враженні, переданому образним порівнянням: «Статурний він... із каменю, не з тіла. Він і живий – неначе монумент» [125, с. 29]. Пісня кобзаря про Максима та його позиція щодо подальших військових дій свідчать, що він виступає народним ідеалом захисника простих людей. Відповідне підтвердження цього знаходимо в такій констатації: «Я – брат, Богдане, отієї черні, яка мене на хлібові зростила / і на плечах якої виріс ти» [185, с. 37]. Разом із тим використання в його репліках латинізмів, обізнаності в релігійних святах інших народів, обґрунтованих передбачень стосовно поведінки ворогів і розуміння настроїв козацтва свідчать про розум, військові здібності та проникливість.

Дисгармонійне в зовнішності й поведінці гетьмана пов'язане з драматичним протиставленням волі й суспільного обов'язку, яке, своєю чергою, спричинює домінування піднесеного. Контрастно до цього в гармонійному образі Максима Кривоноса актуалізується героїчне.

Третя оцінка ролі Б. Хмельницького в історії України представлена у творі С. Носаня «Судна ніч». Потенціал, закладений у заголовку, передбачає критичне і різностороннє висвітлення ключових рішень діяльності гетьмана, що, зрештою, має утвердити позитивне ставлення реципієнтів до прагнень головної дійової особи, оскільки саме таку думку містять присвята й епіграф твору: «Першому державотворцеві України – Богдану Хмельницькому» [127, с. 72]; «Не лях, не жид, не турок, не татарин, чи ще який чужинець-самозванець повинен в Україні править, – а вірний син її, подвижник і звияжець» [127, с. 73]. На думку В. Захарченка, пафос твору «характеризується героїчною трагікою» [127, с. 8].

Художнім простором зображуваного є кімната-кабінет, що разом з увагою до робочого стола гетьмана підкреслює його відданість своїм обов'язкам.

Напружена атмосфера передається через констатацію емоційного стану присутніх блискавкою, громом, а також сюжетним вкрапленням пожежі, відблиски якої пронизують увесь художній простір. Причиною дисгармонії образу гетьмана є недовіра до підданих, що виражене важким і холодним поглядом. Протягом твору простежується болюча реакція очільника українського народу на невтішні новини, яка виявляється в погіршенні його фізичного стану. Ознакою перебування Хмельницького на межі світів живих і мертвих стає оформлення художнього простору, де домінують червоний, сірий, блакитний кольори: «Низом стелється криваво-сивий дим»; «Згори, з небес поволі проливається голубувате примарне світло» [127, с. 109] тощо.

У мовленні гетьмана простежується широке використання сучасної розмовної лексики та синтаксичних конструкцій, що проектує суспільні процеси, сучасні автори, на погляди Хмельницького щодо становища правлячої верхівки гетьманської України: «Лише тому, що досягнули влади... Недоторканими себе вважають... І кожен свій гуртує кіш, закони спільні – ставлячи ні в гріш!» [127, с. 77]. Своєрідність його мислення передається монологом у формі «потoku свідомості», у якому тривога та сумніви гетьмана вступають у контраст зі спокоєм навколишньої природи: «Яка гармонія і благодать!.. / Красою ніжною і спокоєм – / Умиротворена природа дихає...» [127, с. 80].

Родинно-інтимна грань особистості гетьмана увиразнюється за допомогою ауто-діалогу з портретом покійної дружини. С. Носань доволіно інтерпретує біографічні дані Хмельницького для створення тужливого емоційного темпоритму зображуваного. Через спогад гетьман повертається до дня їхнього вінчання, що поетизується та романтизується єдністю людини й природи. Послідовно представлене руйнування надій керівника держави, пов'язаних зі старшим сином Тимошем, потрясіння від смерті якого передається через характерні рухи й окличну інтонацію. Почуття провини спричинює оприявнення ідеалістичного світогляду Хмельницького, представленого в образі Творця. Таким чином, автор проводить паралель між загибеллю синів гетьмана та Бога як необхідну жертву на шляху досягнення вищої мети. Своему молодшому синові

гетьман дає настанови в патріархальному дусі, плекаючи в ньому моральні риси успішного керівника: «Від тебе ж я – одне прошу... Щоб ні на кого і ніде – в сліпій довірі ти не покладався, а лиш на власний розум, на власні сили і твердість волі опирався. І сам себе – у строгості, в труді щоденному ростив!» [127, с. 86].

Форма молитви дає змогу показати державотворчі прагнення гетьмана, на реалізацію яких він готовий покласти всі залишки своїх сил. Увиразнює їх прихильне ставлення Хмельницького до прапора, представлене традиційними порівняннями його кольорів з небом і хлібною нивою, що втілює душу українського народу. Визнаючи складне становище України, гетьман убачає вихід у реформах, підкріплених підтримкою іноземних держав. Його участь у розгляді звернень селян та справи сотника вимагає від нього політичної гнучкості задля збереження мирних стосунків із сусідами: «Політика, Лавріне, – бруд! То гра зухвалих... Людей без честі і моралі! І ми з тобою – в ній, тій грі, як у багнюці... З голови до ніг!» [127, с. 94]. Індивідуальний підхід і розсудливість проявляє Хмельницький в епізоді з Чураївною, визнаючи її заслуги перед Україною вартими помилування.

Яскравим проявом дисгармонії особистості гетьмана стає ауто-діалог із його персоніфікованим джерелом: «Я – це справжня сутність схована твоя! Я – істина!.. Я біль!.. Я ПРАВДА совісті твоєї...» [127, с. 110]. 2-й Хмельницький комплексом переживань, які спіткають розсудливу людину на шляху досягнення високої мети, зокрема невпевненість, страх, сумніви, егоїзм тощо, випробовує його віру у власні сили. 1-й Хмельницький з гідністю відстоює своє право бути керівником українського народу і його державотворцем, що забезпечує можливість досягти гармонії та наблизитися до ідеалу: «Ти справді – на вершині... Я не про владу говорю, а про вершину зрілості й прозріння. Ти подолав себе самого...» [127, с. 113]. Це спонукає гетьмана до переосмислення свого рішення припинити наступ на Польщу після перемоги під Пилявою й визнання його помилковості.

Посягання московських послів на політичне достоїнство гетьмана викликає сильне переживання гніву, що виражене дискретністю висловлювань: «Ви

забуваєтесь, панове... Я не слуга цареві. Я сам землі цієї... є господар, і ні від кого не залежний цар...» [127, с. 102]. Попри ознаки слабкого здоров'я Хмельницького послы визнають його дипломатичні здібності, винятковий розум, безстрашність і прихильність до нього народу. Неприйнятними для них є й державотворчі плани очільника українського народу, які полягають у побудові демократичного суспільства з чіткою владною ієрархією: «Д р у г и й п о с о л. Ну що ж, продумано надійно, сильно. І все це – розумом Хмельницького. Іде до того, що наші гарнізони скоро повинні будуть вибратись із Малоросії! А то є – крах!.. для наших планів» [127, с. 105]. Цим епізодом драматург натяками увиразнює притаманний гетьману тонкий психологізм, який дає йому змогу передбачати дії політичних супротивників і присипляти їхню пильність дотриманням дипломатичного етикету: «Оце і є – політика, Лавріне. Точніше кажучи – вистава, гра!.. З одного боку – наші вчинки, і зовсім з протилежного – слова» [127, с. 108]. Разом із тим, Богдан, будучи в складних стосунках із Польщею та Москвою, визнає за останньою можливість бути союзницею України: «Не поспішай – усе підряд чорнити. Я вже казав тобі, що вірю... Хай не сповна, а вірю все-таки Москві» [127, с. 119]. За допомогою ауто-діалогу увиразнюється підпорядкування думок і вчинків гетьмана християнській моралі, що сформульована в тексті необхідністю любові до ближнього, яка має бути покладена в основу людського життя.

Новина про об'єднання ворогів України викликає в Хмельницького відчай, переданий експресивним монологом: «Довкола тіні, тіні... Немов хорти голодні збіглись на поживу! Вам тільки б жерти, жерти, жерти... Живих і мертвих!» [127, с. 122]. Таким чином, внутрішні протиріччя гетьмана знову повертають його в дисгармонійний стан, вихід з якого вбачається у відтворенні тих піднесених переживань, які супроводжували Хмельницького та його військо після Корсунської битви. Для увиразнення цього емоційного стану драматург переміщує дійових осіб у хронотоп святкування народом перемоги над поляками. Підкреслюється, що такий період сприяє схвальним відгукам простих козаків про гетьмана: «Людина щира і душевна. / Він кожного шанує козака, / За спільника

вважає й друга» [127, с. 129]. Його близькість до народу й беззаперечний авторитет передані увагою натовпу до слів і закликів гетьмана, які одразу отримують відповідну реакцію в ньому. Експресивне звернення Богдана засвідчує його прагнення об'єднати козацьке військо та простих людей навколо ідеї вільної батьківщини. Цивілізоване ставлення Хмельницького до полонених демонструє домінування в його характері доброчесної орієнтації у ставленні до всіх без винятку людей: «Ми є – гуманні люди, не дикуни! / І безоружних бранців – не караєм смертю» [127, с. 134]. Враження від зустрічі з нареченою козака свідчить про вміння гетьмана оцінювати дійсність в естетичних категоріях: «Яка чарівність і краса!..» [127, с. 143]. Це підтверджується і в оцінці чеснот свого народу: «Козацтво наше, народ вкраїнський – / Не хлопи і не бидло, а – лицарі, / Які красу душі і благородство / На волі гаряче виказують – / У танцях, музиці і пісні!» [127, с. 145].

Ущільнення подій четвертої частини твору за рахунок стрімкого повідомлення загрозливих новин про активізацію ворогів української державності показує контраст між прагненнями гетьмана та його фізичним виснаженням через невиправдані надії: «Лишіть хоч на годину... / На самоті побути хочу... / Подумати... / Ви що?.. Поглухли?!» [127, с. 165]. Його відчай, докори сумління, зруйновані мрії персоніфікуються в образи загиблих товаришів і Чураївни, які послідовно постають перед гетьманом, поглиблюючи його дисгармонію. Вона проявляється в прямолінійних відповідях Хмельницького на вимоги московського посла, якими утверджуються основні риси українського народу та його право на самостійну державу. Гетьман до кінця вірний народові України, оскільки не погоджується бути при владі ціною підкорення Москві. Завершується твір зверненням Хмельницького до нащадків, у якому він закликає їх об'єднатися на шляху державотворення й уникати стереотипів рецепції його постаті, оскільки він є невіддільною частиною історичного поступу України.

С. Носань показує ритмічне чергування в характері гетьмана станів гармонії та дисгармонії, пов'язане з постійною напруженою боротьбою із зовнішніми і внутрішніми загрозами й увиразнене емоційним темпоритмом.

Попри важкі втрати і тиск сусідів Б. Хмельницький послідовний у державотворчих намірах, що зумовлене домінуванням піднесеного.

Завдання, яке поставили перед собою автори п'єси «Соломія Крушельницька» Б. Мельничук та І. Ляховський («Ми ж хотіли відтворити не фрагментарний, а біографічно якнайповніший (у межах п'єси) образ Соломії» [118, с. 3]), свідчить про залучення різних засобів естетизації кращих рис видатної вітчизняної співачки. Уже в пролозі робиться наголос на драматичній долі головної дійової особи через домінування мотиву страждань.

Крушельницька представлена вже в період творчої активності, яка знаменується високою оцінкою таланту співачки громадськістю, зокрема Михайлом Павликом, юнацтвом. До свого успіху вона ставиться стримано, не визнає своєї відокремленості від співвітчизників: «Чому тільки за мене? За увесь наш гурт» [118, с. 7]. Уважність і чутливість до оточуючого світу проявляються у відчутті настрою, з яким покидає кав'ярню особисто незнайомий Михайло. Соломія прагне збагачувати свої знання й шанобливо ставиться до тих людей, які надають їй таку можливість. Свідченням цього стає епістолярний діалог між нею і Михайлом, пронизаний чемними звертаннями й бажанням працювати на благо громадськості. Самоосвіта Крушельницької виводить її на думку про обмеженість кола інтелігенції, зацікавленої в дослідженні наукових аспектів мистецтва: «“Задачі естетики” Сакетто само собою дуже би здалося перекласти нашою мовою, але зваживши так насправду, то в нас нема кому таких речей читати і смакувати, а ті, що охочі щось такого взнати, то можуть будь-якою мовою прочитати...» [118, с. 36]. Соломія готова до відкритого висловлення своїх поглядів: «Ви питаєте, як мене звати в “Громадському голосі”. Звіть, як мене зовуть, Соломія Крушельницька і вже» [118, с. 9]. Доказом беззаперечної вірності інтересам свого народу є підпис листа на підтримку відкриття у Львові українського університету.

У своїй мистецькій діяльності співачка керується пунктуальністю, прямолінійністю, подекуди іронічний тон її висловлювань продиктований прагматичним ставленням оточення до мистецтва. Зокрема генерал Іванов

негативно сприймає відвертість співачки, прагне, щоб вона діяла відповідно до встановлених норм російського самодержавства: «Он як про студентів пам'ятає... Ще не відомо, що вона їм співала б. Та й сьогодні всього можна чекати. Гостра, ой гостра. Талант талантом, а пальця в рот їй не клади. Господи Боже, тільки б не викинула якогось коника» [118, с. 11]. Високо шанує її майстерність і цар Микола II, для родини якого Крушельницька виконує пісні здебільшого українською мовою попри нерозуміння царем їхнього змісту: «То є мова мого народу. Мова, якою мама з татом вчили мене розмовляти і співати» [118, с. 13].

У четвертій картині першої дії порушується хронологія викладу подій і подається ретроспектива розвитку таланту Соломії, яку з дитинства батьки ніжно називали Люнею, сприяли розвитку її таланту. Разом із тим їм небайдуже особисте щастя доньки, яку за звичаєм треба видати заміж за богослова. Однак батько вирішує діяти відповідно до власних переконань, попри суспільний осуд. У цьому епізоді закладається основа домінування в характері жінки бажання творчої реалізації, яке заступає переваги створення родини:

Соломія (дивиться на батьків). Наскільки мені відомо, я маю виходити заміж...

Мишуга. А ви цього дуже хочете?

Соломія. Дуже хочу вчитися музики [118, с. 17].

Крушельницька вважає творчу діяльність однією з визначальних у своєму житті. На її винятковій ролі в процесі розбудови українського мистецтва наголошує М. Павлик, разом з тим оприявнюючи для самої майстрині трагізм її жіночої долі: «Я би чоловіка не потрапила любити так, як люблю музику, а се було би болісно для него, а ще більше для мене. Високої мети можна досягти лише ціною душі» [118, с. 18]. Контраст між долями співачки та її матері увиразнює те, від чого відмовилася Соломія заради творчої самореалізації. Паралельно цей принцип організовує і художній світ зображуваного, у якому ті чи ті ідеї підкреслюються висвітленням або затемненням дійових осіб.

Смуток та образа у творчій діяльності Соломії, які є джерелом дисгармонії

її внутрішнього стану, викликані контрастом явних схвальних відгуків на її виступи і замовних негативних статей, заснованих на неправдивій інформації: «Не забуду, як польська преса почала топтати мою гідність, грубо цькувати мене. Як газети розпускали чутки, ніби я не хочу грати в польських операх, беру надто високу платню. Підлий удар! А ще підліше те, що завдали його тоді, коли я співала в Петербурзі» [118, с. 20]. Причиною останнього, на думку Крушельницької, є її національна належність, про яку вона відкрито заявляє. Соломія тонко відчуває межу власних сил, які дозволяють їй демонструвати на сцені свій високий професіоналізм: «Я можу сміливо стверджувати, що на світі нема артистки, яка б виконувала цю роль з усією душею і змогла б виступати в опері чотири рази на тиждень, як це запланувала дирекція» [118, с. 21].

Сьома картина повертає до подій, що за хронологією передували попередній дії. У ній оприявнюється мотив особистого щастя Соломії, який пояснює фінал стосунків з Теофілом Окуневським: «Мій найжаданіший панич – театр. Для мене сцена – життя. А життя – театр... Як я люблю театр, сестри милі! Опера для мене – то найбільше щастя» [118, с. 26]. Характеристика, представлена в дипломі, наближує її образ до ідеалу співочої майстерності: «Обширної скалі дзвінкий і уже симпатичний звук її меццо-сопрано, освіта музична, високе почуття краси, принадна поверховість, сценічна постава, словом, всі прикмети, якими обдарувала її природа, заповідають їй в артистичному світі найкращу будучність...» [118, с. 27]. Однак сама співачка критично оцінює схвальний відгук з газети «Діло», приділяючи увагу саме тим моментам, які спонукають її продовжувати вдосконалювати свою майстерність за кордоном.

В Італії своїм виконанням «Мадам Баттерфляй» Крушельницька рятує репутацію Пуччіні. Маєстро визнає не тільки її вокальні, але й режисерські здібності: «Ви мені підказали, які сцени зайві, де слухачі будуть нудьгувати. Скажу відверто, на початку я сумнівався у Вашій правоті, мені здалося, що моє творіння просто не зрозуміли. Але чи може бути краще підтвердження вашої професійності, Вашого музичного чуття, як нинішній вечір...» [118, с. 30]. Драматург знову використовує прийом контрастних почуттів щастя і смутку, щоб

показати іншу грань дисгармонійного стану співачки – мотив нереалізованого материнства.

Суттєво віддалена в часі дев'ята картина другої дії демонструє піклування Соломії про племінницю, яка приїхала погостювати до тітки в Італію. Музикознавець Банфі-Малагуцці у своєму інтерв'ю з Крушельницькою порушує важливі питання стану й перспектив мистецтва, на які співачка має чітко сформовані відповіді: «Ми живемо в часи літаючих машин. Людей цікавлять тисячі речей. Мистецтво не може бути осторонь життя, і, опинившись між минулим і майбутнім, губиться, не знаходячи виходу» [118, с. 33]. Досвід і витончене чуття Соломії забезпечують їй можливість обґрунтовано пояснити смаки публіки, яка надає перевагу операм майстрів минулого замість сучасних творів. Оцінки творчості композиторів пронизані глибоким естетичним чуттям, яке підкреслює сутнісні риси їхнього мистецького відображення дійсності: «Його чудова “Саломея” народилася у пориві натхнення і тому витримана в одному ключі від першої до останньої ноти. “Електра”, навпаки, подекуди нерівна, в ній відчувається слабкість композиції. Проте всі опери Штрауса відзначаються неабиякою внутрішньою відповідальністю...» [118, с. 34]. Особливу цінність для неї становить українська народна пісня, яка акумулює в собі культурний потенціал нації. Загалом у фольклорі співачка вбачає потужне джерело творчого натхнення, яке ще чекає на своє повномасштабне використання: «Коли моя пісня несе їх у світ краси і високих прагнень, то це така велика нагорода мені, що про іншу й не мрію... Перепрошую, Славцю, за високий стиль, але сказала істинну правду. Як сами будемо ся шанувати, то й нас будуть шанувати люди... Здається, так кажуть у Львові?» [118, с. 41].

Італійський період життя співачки разом із відходом від творчої діяльності пов'язаний також із родинним затишком, який вона поділяє з адвокатом Чезаре Річчоні. Їхня глибока прив'язаність по двадцяти п'яти роках сімейного життя передана простою дією: Соломія гладить голову Чезаре. Цей швидкоплинний жест лише на мить відволікає від підсумків насиченого мистецького життя Крушельницької, яке співачка завершила через самоповагу й шанобливе

ставлення до високого мистецтва.

Період сталінських репресій негативно позначається на родині Крушельницької та її знайомих із мистецького середовища. Саму майстриню схиляють до діяльності на користь слідчих органів, але вона залишається вірною своїм моральним принципам: «Ви хочете, щоб я торгувала найдорожчим – совістю?! Я співачка, а не донощиця. Ролі донощиці в моєму репертуарі не було і не буде. Ніколи» [118, с. 53]. Радянська система, утілена в образі Петра Павловича, задля своїх інтересів на повну запустила механізм пригнічення волі людини: заборона співу, натяки на обмеження викладацької діяльності, ув'язнення в межах Радянського Союзу, навіть болючі докори стосовно особистого життя жінки: «Що ви можете знати про дітей? Ви, яка ніколи не була матір'ю?» [118, с. 55]. Останні миті її життя сповнені спогадами, які пронизуються тужливими настроями нереалізованих можливостей і невиправданих надій та увінчуються записом її голосу – пісні «Родимий краю», що піднесено символізує безсмертя слави співачки, яка все життя присвятила звеличенню батьківщини.

На прикладі образу Соломії Крушельницької автори драми-легенди втілили ідеал митця. Усі прояви сторін її особистості підпорядковані ідеї розвитку українського суспільства, що разом із винятковим естетичним чуттям свідчить про домінанту піднесеного в характері співачки. Чергування мотивів творчої самореалізації й родинного затишку створює драматичне напруження внутрішнього світу жінки, що оприявнює категорії гармонії та дисгармонії. Піднесене в образі Соломії Крушельницької як утіленні ідеалу митця через опозицію гармонійного та дисгармонійного вивершує драматичне напруження внутрішнього світу жінки, спричинене означеним чергуванням.

А. Гризун об'єктом зображення обирає життя відомого російського письменника В. Маяковського, даючи відповідну антропонімічну ознаку титулу п'єси – «Був Маяковським...». Можна простежити риси модерного мистецтва на прикладі прологу у формі монологу актора, який виконує головну роль. У футуристичній манері він занурює реципієнта у світ митця, якому наперед

визначений трагічний фінал. Співзвучним прологові стає символічний образ поезії Маяковського, який викриває сувору реальність життя письменника, висвітлюючи таким чином особливості його творчості й особистого шляху: «Од провокацій і кпинів – не зупинився, не знидів, горду надію і віру, наче хреста свого, ніс, і були йому музикою – милиці інвалідів, і були йому радістю – жмені солоних сліз» [52, с. 73]. Динаміка, закладена в ритмізованому початку твору, уплітається в його композицію, створюючи відповідний темп більярдної гри, у якій письменник демонструє надзвичайну вправність. Чутливість до образ від незадоволених його творчістю виражена образним порівнянням: «Мене щодня кусають, ніби шершні, недоброзичливці і провокатори» [52, с. 74]. Однак Маяковський захищає свої погляди, утілені в поезіях на підтримку більшовиків.

Особливості розуміння дійсності крізь призму естетичних категорій стосуються, перш за все, прагнення письменника знайти свій ідеал жінки: «Свободи прагну, але де така, що стане крилами мого польоту. Струнка, висока – і красива, вдатна...» [52, с. 76]. Указівка на смакові уподобання Маяковського в Парижі свідчить про його звички, що увиразнюють зв'язок між ним і батьківщиною. Остання потребує в особі письменника передусім автора «текстів на пивні пляшки й коробки з сірниками» [52, с. 79]. Разом із цим він має прихильне ставлення до України, її мови й творчості українських письменників, бо його рід – із козаків.

Під час візиту до родини Арагонів Маяковський виявляє галантність, пронизану «грубим» гумором, що яскраво представляє амбівалентність його особистості. Драматизму додають дисгармонійні відносини між письменником і Лілею Брік через корисливість жінки: «Ліля більше любить моє місце в літературі і мої заробітки та подарунки» [52, с. 77]. Виступи Маяковського не приносять йому задоволення, а лише поглиблюють хаотичність внутрішнього світу митця: «Численні провокації і кпини. Берковський злі підсовує пігулки. Боже, що я чую кожного разу?!» [52, с. 80–81]. Він визнає, що його творча манера не має належної підтримки серед критиків, а майже повна відсутність однодумців спричинює безперервний негативний емоційний стан.

Маяковський схильний до ефектних жестів, спрямованих на завоювання прихильності жінки. Так, коли він уперше зустрічається з Тетяною Яковлевою, то «кидає їй букет квітів до ніг» [52, с. 82]. Різними художніми засобами увиразнюється футуристичність, притаманна творчості письменника, зокрема він порівнює процес написання поезій із виробленням гвинтів. Управління поета в експромті на запропоновані рядки викликає захоплення в Тетяни: «Та ви ж неповторний, ні на кого не схожий. Яка дотепність!..» [52, с. 83]. Несподівана розповідь Маяковського про часті хвороби створює особливу структуру композиції, у якій домінують темп, експресія, алогічність тощо.

Ліричні зізнання митця про почуття до колишньої й теперішньої коханок пронизані естетизацією їхніх жіночих принад і побоюванням справжніх причин прихильності Лілі. На відміну від стійкості мистецьких позицій, зв'язки Маяковського із жінками відображають внутрішню боротьбу людини і поета, вирішувану на користь останнього. Під впливом стосунків із Тетяною на перший план виходить властива йому криза політичного самовизначення: «Скільки разів сам себе розривав сумнівами: чи так дію? І відповіді однозначної не знаходив. Натомість відчував якесь внутрішнє роздвоєння на “так” і “ні”. Гірко зізнаватися, що душа все далі і далі роздвоюється» [52, с. 89]. Діалог з Яковлевою свідчить про довіру до гасел революції, відображену в його творчості, зокрема в поемі «Добре!»

З іншого боку, ауто-діалог поета відкриває розуміння непридатності його творчого доробку в інших суспільно-політичних умовах: «Я весь із цією владою, бо, якщо вона поміняється, переважна більшість моїх творів буде викинута» [52, с. 91]. Маяковський відчуває тиск режиму більшовиків і залежність від нього не тільки в мистецькій сфері, але й в особистому житті, що призводить до розлуки з Яковлевою. В очах закоханої жінки він стає втіленням ідеалу, який справляє незабутнє враження, що відображено у формі ліричного листа Тетяни до матері: «Все моє життя тепер присвячене йому, рідному, красивому, високому і колосальному» [52, с. 94]. Закоханість поета виражена в його бажанні допомогти, вразити, нагадувати про себе, про що свідчать щоденна доставка квітів

Яковлєвій, на яку Маяковський витратив «увесь свій паризький гонорар» [52, с. 95], та вірші, сповнені туги і надії.

У другій дії звістка про заміжжя Тетяни боляче сприймається Маяковським, що разом із критичними нападками створює задушливу атмосферу самотності: «Труднощі, гіркоти життєві з кожним днем нагромаджуються, наче крига в Північному льодовитому океані. Вічна мерзлота тисне з усіх кінців» [52, с. 99]. На передній план зображуваного виступають невизначені стосунки із заміжньою Лілею Брік, до якої поет має сильні почуття, не суголосні ставленню жінки до нього. Їхній зв'язок позбавлений тієї піднесеності, яка супроводжувала роман Маяковського з Яковлевою, він прозаїчний, окреслений різкими контурами прагматичного розрахунку Лілі.

Ауто-діалог поета показує глибоку внутрішню роботу над самопізнанням, з'ясуванням причин самотності. Паралельно до неї оприявнюються складнощі його професійної діяльності, коли значні зусилля над черговим твором не отримують належної оцінки критиків. За допомогою «грубої» образності поет увиразнює свій межовий стан виснаження та відчаю: «І скільки таких доз отрути щодня виливається на мене. А я не здаюся, все впливаю, все відкидаю бруд, ще закохуюсь... Стривайте, але ж я не залізобетонний» [52, с. 101]. Надію на особисте щастя йому дарують нові стосунки з Веронікою Полонською, також захопленою мистецькими здібностями поета. Вона тонше відчуває його внутрішній суперечливий стан, ніж попередні коханки: «Жаль мені тебе – великого, міцного і беззахисного» [52, с. 103].

Таким чином драматург представляє поліфонію жіночих художніх означень характеру В. Маяковського, які конденсують естетичне враження від багатогранності особистості поета і фіксують поглиблення його дисгармонійного стану: «Ліля Брік. Останнім часом, Володю, я тебе зовсім не пізнаю. Розсіяний якийсь. Говориш більше про політику, а не про вірші. Все в чомусь каєшся, картаєш себе. До мене зовсім прохолов» [52, с. 115].

Композиційною домінантою твору виступає шквал критики творів Маяковського і від постійних противників, і від колишніх друзів та сильні

негативні переживання, ним викликані. Попри переконливі факти патологічності більшовизму лейтмотивом проходить непохитна віра поета в революційні ідеали. Однак те, як вони вплинули на його творчість, викликає в Маяковського розчарування, увиразнене повтором: «Я незадоволений, незадоволений собою. Я вже давно не подобаюсь сам собі» [52, с. 107]. Смуток, безвихідь, напруження проникають і в любовні переживання митця, що яскраво представлено в поезії, присвяченій Вероніці: «Ти прости, русявчик незрівнянний, / Що моя любов гірко-солоня. / День мій гнівний, чорний і вулканний, / Закипає у криваві грона» [52, с. 109].

Ущільнюючи перебіг часу, автор показує реакцію Маяковського на процеси, які супроводжують укріплення радянської влади через діалог із чекістом Осею Бріком. Поет висловлює негативне ставлення до примусової колективізації, арешту членів СВУ, економічних заходів нової влади й підтримує ідею незалежності України. Однак він ідеологічно обмежений у розумінні причин і наслідків злочинних дій радянської системи, убачає вихід із ситуації в зміні партійного лідера. Маяковський, сповнений творчих планів, починає працювати над поемою «На повен голос». Але й тут його не відпускають сумніви, персоніфіковані в образі критика Берковського, який час від часу кидає зауваження в бік поета.

Складна внутрішня боротьба увиразнена спостереженнями Полонської на святі з приводу двадцятиріччя творчості Володимира: «І все ж у душі в Маяковського я читала прихований сум. Його складка між бровами все глибшає, а на скронях – все більше сивин» [52, с. 117]. Міцний зв'язок суспільних ідеалів митця і його творчості зазнає нищівних ударів від провальних арт-виставок та інсценізації «Лазні», аргументів, які наводить його товариш Асеев. Попри це поет усе ще відчуває його присутність: «Я зрозумів, Колядочко, багато що, може, навіть усе, що треба розуміти, от тільки не стає рішучості порвати з тим, що взяло мене в кліщі» [52, с. 121].

Другим, не менш потужним, джерелом відчаю поета стають невизначені стосунки з Полонською, яка все ніяк не наважується піти від чоловіка. Після її

рішення тимчасово припинити стосунки спантеличений Маяковський упадає в песимістичний настрій, який супроводжується переглядом ідеалів, вираженим низкою риторичних запитань. Полонська стає для Маяковського тим останнім утіленням надії на щастя, яке він міг би мати хоча б в особистому житті. Її бездіяльна й егоїстична любов до поета спричинює остаточне руйнування ціннісного світу митця. Разом із цим драматург використовує оригінальний композиційний прийом монтажу поглядів усіх дійових осіб на смерть поета наприкінці твору для збереження невичерпності трагізму Маяковського, який увиразнюється повтором початку та кінця трагедії.

А. Гризун виразно окреслює трагізм стану відомого поета, спричинений щирим прийняттям більшовицьких ідеалів, які деформують його творчість, але не здатні спотворити особистість. Тож активне протистояння політичному тиску й невдачам в особистому житті оприявнює художньо-естетичну домінанту піднесеного.

В основі художньо-естетичної парадигми цієї групи творів лежить категорія піднесеного, оскільки за об'єкти зображення взяті історичні та мистецькі постаті, події, у творенні яких вони беруть безпосередню участь, і ті, що допомагають розкрити драматизм або трагізм долі головної дійової особи, мають суттєвий вплив на становлення сучасного українського суспільства. Найбільшої виразності свого значення піднесене досягає на рівні характерів персонажів за допомогою категорії дисгармонійного, яка лежить в основі їхніх внутрішніх конфліктів.

2.3 Естетика драматичного в конфліктах

Особливості естетизації різних типів художніх конфліктів української драматургії 1990-х рр. простежимо на прикладі таких творів: «Остання ніч Мазепи» Ю. Антиповича, «Канон», «Адам і Хева» Г. Штоня, «Ой, літав орел...» В. Дергача та «Страсті по Голосу» Н. Фурси.

Твір Ю. Антиповича «Остання ніч Мазепи» за авторським жанровим

визначенням належить до драми-містерії. Заявлена назва натякає читачеві на можливість проникнення в таїнство тих подій, що супроводжують останні миті життя видатного українського гетьмана. В експозиції трагічні мотиви пісні кобзаря продовжені оповіддю в публіцистичному стилі про хворобливий стан Мазепи після поразки в Полтавській битві: «Гетьман утратив пам'ять, став марити» [6, с. 3]. Ця характеристика фізичного здоров'я чоловіка стає визначальною для створення особливого художнього часопростору драми-містерії.

Діалог з Ївгою, містичною провідницею між світами живих і мертвих, оприявнює внутрішній конфлікт гетьмана та його ненависть до московських очільників в особі князя Меншикова. Увиразнення першого типу протистояння рухає сюжет твору, у якому відбувається зустріч Мазепи із Семеном Палієм. Останній риторичним запитанням оформлює почуття провини, яке властиве характеру гетьмана: «Ану впізнаєш злочин свій в моїх зіницях?» [6, с. 7]. Їхнє протистояння динамічно наближається до кульмінації, що виявляється в схрещенні шабель та експресивними вигуками, які належать до розмовної зниженої лексики. Двобій завершується вичерпанням сил супротивників, що повертає суперечку до етапу розвитку дії, який супроводжує словесний поєдинок між колишніми побратимами. Мазепа відкидає звинувачення Палія у владолюбстві, оскільки розуміє всі ті небезпеки, які чекають на володаря булави: «Надто підступна штука – се берло влади. В нім кров і заздрість, гонор і помста зйоршилися давно зміїним кодлом» [6, с. 8–9].

Палій відкриває різкий перехід до другого типу конфлікту у вигляді образної метафори: «Повернем спис у інший бік: царя тобі не шкода?» [6, с. 10]. Обурення Мазепи на таке питання й негативне ставлення до свого залежного становища від Петра засвідчують опосередковану зав'язку протистояння між ними. Визнання свого злочину перед Палієм змушує гетьмана скласти перед ним зброю та бути готовим прийняти смерть від скривдженої ним людини. Таке примирення з власним минулим свідчить про відновлення гармонії особистості Мазепи, що на сюжетному рівні виражене ремаркою: «Нараз світліє» [6, с. 11].

Драматург використовує формальне й змістове членування твору: перше традиційно полягає в безпосередньому поділі тексту на дії, друге – у появах Ївги. Віщунка підкреслює амбівалентність образу гетьмана з погляду християнської моралі: «Ти скоїв те, що наче помах шаблі, розкраяло чоло добродіянь твоїх. Мов гріховодник, зводня, ти спокусився хрещеницею, янголичкою Мотронькою, свят-дівонькою. Тяжка провина! Її достатньо, аби приректи тебе на муки, а заміри твої на крах. Чи думав ти, чим легковажив? Закон гармонії людям од Бога дано» [6, с. 14].

Перше безпосереднє зіткнення між гетьманом і царем відбувається в другій дії. Їхня обопільна ворожість закладена уже в ремарці за допомогою просторового розміщення дійових осіб: «Ніби від ураганного вітру, з обох боків відчиняються двері, в одні заходить Мазепа, в інші – Петро» [6, с. 15]. Цар поводить зухвало, чим провокує гнів гетьмана, виражений у його готовності до двобою з московським самодержцем та експресивності висловлювань: «М а з е п а (*рве шаблю з піхов*). Цить! Пашекуватимеш у своїй Москві гундосній. Тут я господар! І не дозволю...» [6, с. 15]. Примирення суперечки досягається залученням третьої сторони, Павла Полуботка, який приїхав разом із Петром. Мовленнєва характеристика царя свідчить про його низький культурний рівень, зневагу до підлеглих і поверховість суджень про українське народне мистецтво.

Супротивники займають чітко визначені світоглядні позиції стосовно відстоювання власних національних інтересів, які для гетьмана стоять на першому місці порівняно з присягами свого підданства: «М а з е п а. Ось тут і ліг водорозділ між нами. Ти ремствуєш на звичаї, а я з пошанівком до них. І думаю, хто серцем чує корінь, той не зневажить роду» [6, с. 17]. Цар, своєю чергою дбає насамперед про нарощування потужності війська за рахунок досвіду інших країн: «А я вот не токмо камзол – я фазтон России мастерю по европейским меркам. Коней, как паруса, впрягу. Быстрей лады помчатся. К чему веду? Так мог ли ты со мной соревноваться, старый хрыч?» [6, с. 18]. Така опозиційність призводить до загострення конфлікту й переходу від словесного до збройного протистояння, яке знову припиняється Полуботком, що відкриває нові аспекти дисгармонії

стосунків між гетьманом і царем.

Петро обурений не стільки виступом українських військ спільно зі шведськими проти його армії, скільки зрадою свого підданого, який продемонстрував обмежене розуміння істинних причин Полтавської битви: «Кто, как не он, слуга мой, Ивашка, сын Степанов, вторым в державе был награжден орденом Андрея Первозванного? Кому особый двор соорудил в Москве? Ему, ему все, гетману Украйны вашей, Мазепе. И что ж? Измена! Страшная! В войне!» [6, с. 19]. Припинення конфлікту на цьому етапі розвитку сюжету зумовлене зовнішніми обставинами: царю стає погано і він покидає гетьманську вітальню. Залишившись наодинці, Мазепа й Полуботок ведуть мову про причини поразки під Полтавою. Знову набирає сили внутрішній конфлікт гетьмана, виражений самозвинуваченнями в колишніх військових прорахунках.

Поява шведського короля Карла XII в третій дії за допомогою чарів Ївги показала різні відтінки українського менталітету в сприйнятті гетьмана, Полуботка та Петра, які стали на перешкоді повноцінному союзу зі шведами. Другим віщунка викликає Пилипа Орлика, який вплітає новий мотив у композиційну структуру твору, а саме: розбудову державного устрою України. Мазепа має чіткий ідеал того, яким повинен бути зміст майбутньої конституції: «Зроби ж її такою, щоб усі народи ламали шапки перед нашим, навчаючись у нас, як жить у волі і по правді, без зла на брата, державу будувать, не зазіхать на чужі землі, свою до скону боронить з Христом у серці» [6, с. 26]. Цар вважає конституцію руйнівною для держави, а майбутнє бачить за монархічним устроєм. Разом із тим, Орлик доповнює перелік прорахунків гетьмана, чим посилює його внутрішній конфлікт: «Я! Один я знаю, і більш ніхто, кому й чому зрідні мої помилки і що за ними! І ради Бога, не вам судить мене! Хотів як краще. Миром усе хотів. Щоб менше крові. Щоб без громадянської війни» [6, с. 28].

Удавана смерть Петра від чарів Ївги та підготовка до поховання царя створюють комічний відступ від основної дії, що сприймається як інтермедія між частинами драми-містерії. На підтвердження виокремлення цього епізоду виступає введення в нього представників народу, які виражають своє негативне

ставлення до «покійного» царя. Поновлення словесного протистояння відбувається після повтору царського запитання про причини гетьманської зради. Мазепа обурений напускною могутністю Москви, яка насправді залежить від перемог українських козаків, а також безчинствами російських військових на території України. Цар нахабно відкидає всі звинувачення, до того ж вульгаризує стосунки Мазепи з Мотрею, висловлюючи низькі наміри стосовно дівчини. Останнє спричинює кульмінацію протистояння між гетьманом і Петром, що виливається у двобій: *«Мазепа, незважаючи на вік, ні в чому не поступається цареві. Кругом них бігає і щось вигукує Полуботок. Удар, іще удар, і Петрова шпага розлітається на друзки. Сам Петро спотикається і падає на стіл»* [6, с. 33]. Царя від смерті рятує Павло, зупиняючи гетьманову руку й звертаючись до людяності українського гетьмана. Поразка жодним чином не позначається на самовпевненості та честолюбстві царя, який дбає лише про всесвітнє панування Росії. Тому розв'язка конфлікту набуває проблемного типу, що свідчить про її драматизм, оскільки ні Мазепа, ні Петро не отримують у конфлікті остаточної перемоги.

Четверта дія показує зустріч гетьмана з Мотрею, образ якої увиразнює світлий бік особистості Івана та його вчинків: *«Прийшла і помирила мене з самим собою»* [6, с. 36]. Слова дівчини змушують Мазепу розкрити ще один бік свого внутрішнього конфлікту, зумовлений бажанням звільнити український народ від московської неволі, не викликаючи при цьому підозр царя. Підсумком причини дисгармонії особистості Мазепи стає риторичне запитання Мотрі стосовно двох князів, у яких була можливість об'єднати слов'янські землі: *«Так печальний сей кінець обох чи не від того, що йшли до мети через утрату честі, гідності?»* [6, с. 43]. Внутрішній конфлікт має драматичну розв'язку, оскільки гетьман так і не знаходить примирення зі своїми гріхами. Однак думки Мазепи, сформульовані в його творчості, стають джерелом натхнення для прийдешніх поколінь у боротьбі за незалежність України.

Отже, у творі Ю. Антиповича «Остання ніч Мазепи» простежується поступове розгортання двох типів конфлікту: внутрішнього і зовнішнього.

Центральним персонажем обох конфліктів є гетьман Іван Мазепа, що відповідає традиційному зв'язку між титулом та змістовим наповненням твору. Драматична розв'язка обох конфліктів, ознаки вставленої інтермедії, умовність художнього часопростору свідчать про узгодженість між загальним пафосом твору та його авторським жанровим визначенням. Розгортання внутрішнього конфлікту характеризується статичністю, дискретністю й відсутністю виразної кульмінації. Зовнішній конфлікт представлений більш сконцентрованим чергуванням статичних і динамічних сюжетних елементів, які гармонійно поєднуються із внутрішнім конфліктом, що робить твір цілісним та естетично повноцінним.

В авторському жанровому визначенні твору В. Дергача «Ой, літав орел...» закладена амбівалентність представлення образу головної дійової особи: «Драматична поема про життя і смерть Степана Бандери» [56, с. 29]. Елемент композиції, названий «замість прологу», відкриває алегоричний словесний поєдинок між Білим Ангелом і Смертю. Остання представляє образ виконавця волі тоталітарного режиму, який намагається знищити керівника «визвольного руху України за незалежність» [56, с. 31], що увиразнюється антитезою цілей їхньої діяльності: «Бандера служить розвитку і Правді, добру й зростанню нації своєї. А ти слугуєш знищенню й насильству, твій ідеал – занепад, омертвіння» [56, с. 32]. Драматична розв'язка протистояння свідчить, що смерть безсила перед славою справжнього героя.

Заголовок першої дії «Битва за ґратами» містить художній потенціал зображення відкритого протистояння в конкретному просторовому розміщенні. Перед реципієнтом одразу відкривається сцена активної конфронтації між суддею та Бандерою, які спілкуються різними мовами. Степан зізнається у вбивстві польського міністра, але пояснює свій вчинок прагненням покарати людину ненависницьку й антиукраїнську діяльність чиновника: «Він сам на себе зашморга накинув страшним своїм терором над людьми» [56, с. 34]. Кульмінацією словесного протистояння стає виведення Бандери із зали суду. Завершення конфлікту ліризується завдяки відходу від наочної дії та переходу до римованої оповіді про знущання польських слідчих над українськими

націоналістами. Піднесеність їхніх образів порівняно з обвинувальною стороною підкреслюється використанням гіперболи: «Там, навпаки, – судив Степан Бандера всіх окупантів мирної землі, ніколи щоб чужинці-ненажери на дух наш зазіхати не могли» [56, с. 36].

Ауто-діалог ватажка розкриває його погляди на значний потенціал українського народу до боротьби за свою незалежність, джерело якого міститься в минулому України, але, разом з тим, колишні невдачі спричинили роз'єднаність українців і втрату ними національної свідомості: «Нас розділяли, знищували, били. Сусід назвався братом, а став катом. Отак самі себе ми й розгубили... А треба ж нам колись себе шукати...» [56, с. 37]. Конфлікт розвивається і в алегоричному плані зображуваного, що оприявнюється зіткненням Кривавого Диявола, який втілює образ польської шляхти, та Білого Ангела – захисника Степана. Це протистояння завершується драматичною перемогою сил добра.

Назва другої дії «Криваві рани протиріч» свідчить про виникнення конфлікту, але вже в іншій площині, усередині самого націоналістичного руху. Його зав'язкою є висловлення недовіри одного з членів ОУН до іншого ватажка Проводу: «Д м и т р о М а ї в с ь к и й - Т а р а с. Веде нас Мельник до розколу, бачу. І проти Коновальця, і проти Руху у Карпатах. Хіба ж не зрадник він опісля цього?!» [56, с. 40]. Розвиток конфлікту супроводжується початком протистояння між «бандерівцями» й «мельниківцями». Не зважаючи на те, що Мельник запланував розправу над ним, Степан виступає проти вирішення суперечки збройним шляхом. Він сподівається на усвідомлення побратимами своїх помилок, що увиразнюється опозиційністю поглядів двох «мельниківців»:

І м е л ь н и к і в е ц ь (*напівголосом*). Наказують – виконуй: смерть Бандері.

І І м е л ь н и к і в е ц ь (*теж пошепки*). Бездумним виконавцем я не буду. Убить. Навіщо? Він же проти німців. І так, як ми, він теж за Україну... [56, с. 41]

Неузгодженість дій противників унаслідок таких проявів самостійності власних суджень рятує життя Бандері.

Чергове драматичне протистояння зав'язується в третій дії під назвою «Жовто-блакитний спалах у пільмі». Під час зборів членів Проводу ОУН, на яких

було проголошено відновлення УНР, з'являються представники німецького командування, один із них висловлює невдоволення з приводу державотворчої ініціативи українських націоналістів. Виразності цей конфлікт набуває завдяки словесній суперечці між Бандерою та заступником генерал-губернатора Бюлером. Степан проявляє стійкість поглядів, не визнає над собою влади фюрера й відмовляється співпрацювати з німецьким чиновником. Розвиток протистояння простежується в наступній дії «І батогом і пряником», назва якої підкреслює намагання німців різними способами схилити ватажка на свій бік. Пропозицію обміняти співпрацю на звільнення членів ОУН Бандера рішуче відкидає: «Розмова ваша – мов якась торгівля. То ж закарбуйте, що борня УПА за волю й честь народу – не продажна» [56, с. 45]. Наслідком цього стає перебування ватажка в концтаборі Саксенгаузен. Здійснення втечі та планування подальшої боротьби стверджують драматичне завершення протистояння Бандери й німців.

У п'ятій дії під назвою «Червоні привиди» зав'язується опосередкований конфлікт між Степаном і радянською владою, яку уособлює Червоний Диявол, що з'являється перед родиною Бандери. Художня деталь його портрету у вигляді сталінської люльки увиразнює належність образу до тоталітарної системи. Згодом він набуває подоби самого Сталіна й повідомляє про небажаність існування Степана для радянської системи. Це підкреслює і діалог між представниками диктаторського режиму: першим секретарем ЦК КПРС Хрущовим та головою КДБ з промовистим прізвищем Шелєпін. Останній вирішує організувати замах на Бандеру. Драматизм становища українського націоналістичного руху посилюється завдяки викриттю злочинної діяльності радянської влади проти його учасників. Дружина Провідника ОУН висловлює передчуття трагічного фіналу: «Прошу тебе, Степанку, бережися. Бо привиди страшні мені все сняться...» [56, с. 52].

Наступна дія «В лабетах кагебістів» відкриває початок розгортання внутрішнього конфлікту Богдана Сташинського. Через свою діяльність на користь Москви чоловік не може бути відвертим навіть із найближчою людиною: «Ти більше не питай. Не хочу налякати. Бо ж я тебе люблю. Ти – моє сонце» [56,

с. 53]. Тягар його злочинів персоніфікується в Тінь Чорної Відьми, яка нагадує про злочинну сутність обраної діяльності. Схильний до докорів сумління Богдан втрачає самоконтроль і потрапляє до лікарні. Загострення дисгармонії супроводжується появою художніх деталей, що увиразнюють вчинене зло: «А гроші – грішні. Кров'ю теж облиті. З моїх кишень, тієї ж крові повних, візьміть їх геть. Від них і руки в бруді» [56, с. 55]. Посилення драматизму супроводжується виникненням амбівалентних образів зраджених ним людей і свого керівника, накази якого він змушений виконувати.

Штучне відновлення сил Богдана в лікарні повертає його до злочинної діяльності, спрямованої на вбивство Бандери. Яскравим виявом внутрішнього протиріччя стає замах на ватажка ОУН у гаражі, коли сам Богдан протидіє собі, помічаючи захист Білого Ангела. На противагу йому з'являється Голос Червоного Диявола, який засвідчує неминучість виконання волі радянської влади: «Це явна зрада. А за це, ти знаєш, всіх зрадників карають тільки смертю. Безвихідь? Так! Ти – в смертнім лабіринті» [56, с. 57]. Кульмінацією внутрішнього конфлікту стає вбивство Бандери, символічно представлене перемогою Червоного Диявола над Білим Ангелом. Однак цей злочин спричинює руйнування особистості Сташинського, першим проявом чого стає те, що він приймає розкидані червоні помідори за сатанчат, які його переслідують. Продовжує цей процес вимога Шелєпіна долучити в майбутньому кохану Богдана до діяльності КДБ, якщо вони візьмуть шлюб.

В останній дії «Смертю смерть подолавши» Сташинського переслідує образ Червоного Диявола, який представляє патологічний стан чоловіка, утілений потворними образами наслідків скоєного зла: «Тепер ходити будеш по крові, в річках крові купатися постійно, і дихать будеш кровноносним газом» [56, с. 61]. У стані сильного емоційного потрясіння Богдан усвідомлює свою провину, яку щиро прагне спокутувати. Фінал останнього протистояння Бандери драматичний, оскільки його смерть відкрила шлях до порятунку душі Сташинського.

Отже, композиція драматичної поеми В. Дергача «Ой, літав орел...» містить ряд відокремлених один від одного епізодів із різними типами

конфліктів: зовнішнім і внутрішнім. Фабульні лінії зовнішнього конфлікту, незмінним учасником яких є Степан Бандера, поступово розгортаються в різних часопросторових локаціях, але мають спільне драматичне завершення. Внутрішній конфлікт за текстуальним розміщенням і змістовим наповненням представляє нетипову фабульну лінію, пов'язану з образом Богдана Сташинського. Умовне зіставлення двох ідейно-естетичних площин узгоджується з особливостями драматичної поеми й дає змогу більш цілісно простежити зміни у світогляді зацькованої людини, яка намагається зійти зі злоторчого шляху.

Свою творчу реалізацію в драматургії Г. Штонь охарактеризував так: «Пишу тільки так, як пишу: без високоідейного лементу, без характерологічних котурнів, без втеч у тінь класики, без права на помилку. Хто хоч раз стояв у хорі, знає, що таке у стосилому багатоголоссі одна-однісінька фальшива нота. Таким самим естетичним організмом є п'єса, де фальш розвалює все» [147]. І це підтверджує Т. Вірченко, говорячи про особливості конфліктів його п'єс: «В стосунках персонажів, запропонованих читацькій увазі “історій” постійно вібує духовна напруга, переважає не розмисел про добро, красу, делікатність, поведінкову культуру, а дієве “життя” усіх перерахованих величин» [191, с. 4].

У назву п'єси Г. Штоня «Канон» покладене багатозначне слово, що вживається в різних сферах. Однак відомим в естетиці є однойменний трактат скульптора Поліклета (V ст. до н. е.). Теоретичні пошуки й практичне втілення поглядів античного митця були спрямовані на створення моделі гармонійного тіла людини шляхом числових розрахунків. Крім того, для своєї скульптури «Доріфор» («Списоносець») (432 р. до н. е.) Поліклет «вигадав характерну позу перехресної врівноваженості тіла – стійкої і разом з тим динамічної. Ця поза (“хіазм”) свідчила про фізичну і моральну силу зображеної людини, про її впевненість в собі та здатність підтримувати гармонійні відношення зі світом, космосом» [14, с. 140].

Визначений автором жанр візії не є суто літературним. Він передбачає суб'єктивізм у зображенні певної ситуації. До п'єси поданий епіграф – рядки з поеми Томаса Еліота «Порожні люди», у яких ідеться про безвихідь стану

ліричного героя. Виокремлене представлення дійових осіб у п'єсі відсутнє. Автор одразу вводить реципієнта в дію за допомогою опису інтер'єру. Особливостями зображеного приміщення є невідповідність деталей, зокрема еркерна заглибина замість випуклості, наявність незвичайного ліжка, мінімалізм меблів. Г. Штонь робить акцент на тому, що головна дійова особа має музичні вподобання.

Опис пейзажу на початку твору свідчить про відлік дії з певної точки рівноваги, у якій перебуває Антін, господар квартири. У першому ж діалозі Антона з прибиральницею мова заходить про красу та її різновиди, внутрішню й зовнішню. Прибиральниця надає перевагу внутрішній красі, під якою розуміє наявність душі. Таку рису вона спостерігає і в Антона. Господар відкрито не висловлює свого ставлення до обговорюваної теми. На прикладі діалогу Антона з прибиральницею також простежується зіставлення різних світів, цивілізації та природи, буденного та сакрального: «П р и б и р а л ь н и ц я. А лісові духи ганяють... Сюди – туди, сюди – туди. Боронять ліс від нечистої сили. В місті для неї рай – нічого святого. Природа вбита...» [191, с. 13]. На змістовому рівні ця тема розширюється монологом прибиральниці, з якого реципієнт дізнається, що Антін став інвалідом унаслідок аварії на Чорнобильській АЕС.

Ставлення до катастрофи оприявнюється в розмові з товаришем Мирославом. Антін порівнює реактор із тотемом, а працівників АЕС із дикунами, які через свій страх уникали розмов про нього. Під час спілкування господаря з друзями прибиральниця частково набуває ролі диригента, який настроює звучання полілогу: «П р и б и р а л ь н и ц я. Голоси видають. В обох – як струни порозстроювані. Ви свій підтягуєте, і всьо їдно в тон не попадаєте» [191, с. 17]. Обрамленням спілкування між товаришами виступає пейзажна картина негоди з блискавками, що впливає на динамічність зміни кольорів за вікном. Розмова від більш загальних тем переходить до подробиць особистого життя Антона. Ініціатором зміни теми є Христина. На відміну від Мирослава жінка має інші цінності, що підкреслюється спрямованістю її на себе, а не на зовнішній світ. Так, на запитання останнього «А куди ж ти дивилася?» [191, с. 18] стосовно побаченого ним на небі дівчина відповіла: «В себе – куди ж я могла ще дивитися»

[191, с. 18].

Антін перебуває в дисгармонії із соціальним оточенням, про що свідчить його ототожнення соціального й рабського. Чоловік прагне до примітивного тваринного існування у зв'язку зі своїм каліцтвом. Крім того, свою фізичну неповноцінність він компенсує іронією, цинізмом і прямолінійністю висловлювань. Антін має власне філософське бачення світу, що містить визнання присутності духу в тілі людини, їхньої роз'єднаності, абсурдності людського існування, ставлення до життя як до процесу вмирання. Чоловік поділяє ідеалістичне ставлення до краси як до всеохопного феномену, пізнати який можна «не серцем чи розумом, а – Духом» [191, с. 23]. Очевидно, що саме обставини виникнення інвалідності стали тим моментом, що спричинив переосмислення Антоном власного життя та життя суспільства, на що автор п'єси лише натякає. Дисгармонія внутрішнього стану головної дійової особи виявляється в культивуванні смерті й знеціненні власного життя.

Настрої Антона ілюструються авторськими коментарями до другої картини, у яких кімната основного дійства в нічному сяйві уподібнюється до цвинтаря. Музичним супроводом опису інтер'єру стала п'єса П. Чайковського «Роздуми». Зміни настроєвості музики суголосні змінам форми діалогу між дійовими особами. Від абруптивного діалог стає більш поширеним. Висловлювання Антона розкривають його погляди на любов. Як і краса, любов, на його думку, є всеохопною категорією, у якій втілена функція Бога. Чоловік детально описує інтимні взаємини з Христиною, підкреслюючи дисгармонійність і потворність її внутрішнього світу. Ці категорії практично представлені відсутністю щирості в характері дівчини. Розширюючи обрії свого невдоволення, Антін звинувачує колишню кохану в низькості, виявленій під час роботи на Чорнобильській АЕС: «А н т і н. Як медик, ти мала б їх оберігати, гнати від місця аварії якнайдалі, коли норма опромінення переходила всі межі. А ти? Жодного діагнозу не поставила власного – усі державні!» [191, с. 26]. В особі Христини чоловік звертається до тих представників суспільства, які для задоволення власних матеріальних потреб ладні пожертвувати життями інших. Антін згадує особисту трагедію, у якій

вбачає і вину жінки, – смерть дівчини Марини. Акомпанемент діалогу часом уривається, але згодом знову набуває звучання, досягаючи кульмінації. У цей момент замість Христини перед Антоном виникає образ Марини, яка для молодого чоловіка є втіленням світла. Дівчина являє собою ту частину особистості Антона, без якої він не відчувається щасливим, повноцінним, гармонійним. Марина також дає характеристику Христині: «Цнот у неї особливих не було, розуму – теж. Одна врода» [191, с. 30].

На противагу нічним видінням, сповненим інтимного спілкування, у наступній картині відновлюється буденне життя Антона. Із другої розмови з Мирославом стає зрозумілим, що в минулому існував любовний трикутник Антона, Мирослава й Христини. Автор наводить ще одну рису, яка свідчить про протилежність образів Мирослава та Христини, – саме товариш, на думку Антона, говорить правду.

У другій дії інтер'єр приміщення головного дійства змінюється, з'являється більша кількість меблів. Акомпанементом виступає кода «Великого концерту» для струнного оркестру А. Кореллі. Г. Штонь відтворює процес спілкування Антона-художника зі своєю «натурщицею» Наталею. Між ними розгортається суперечка стосовно права митця відтворювати дійсність на власний розсуд: «А н т і н. Зрештою, це моє право – малювати вас своєю... як я вас сприймаю, а не хтось» [191, с. 40]. Співрозмовниця на це висловлює власну точку зору: «Я таку чи дуже схожу до цієї дівчину вже десь ніби бачила. А треба, щоб було навпаки – ніби я зустріла її вперше» [191, с. 40]. Згодом з'ясовується, що Наталя стала тією людиною, яка позитивно впливає на Антона. Також опосередковано висвітлюється конфлікт між Наталею й прибиральницею, розгорнутий на ґрунті деформованої самоідентичності останньої. На рівні тексту його причина сформульована в такий спосіб: «Н а т а л я. Вона – тільки не смійтеся – ніби хотіла пожити ще й замість мене. Мною...» [191, с. 43].

Буденне спілкування розгортається між Антоном і його товаришами Петром та Миколою в присутності Наталі. Слова, сказані в бік Антона, свідчать про його героїчну самопожертву під час аварії на Чорнобильській АЕС. Риси

портрету Наталі нагадують Миколі іншу дівчину, Марину. Такий розвиток сюжету розширюється наприкінці картини ірреальною сценою появи Марини на фоні вже почутої раніше мелодії Чайковського.

Монолог Антона розкриває його особливе розуміння краси, яке безпосередньо пов'язане з моральністю. Досягає кульмінації внутрішній конфлікт Антона, у якому його душа відокремлюється від тіла й висловлює власне розуміння пережитого: «Це твоя краса, інші її не бачать...» [191, с. 55–56]. Завершення твору драматичне, оскільки після пережитих подій Антін переконується у своїй приналежності до безмежності та безтілесності людського існування. Кінець твору – це відновлення гармонії духовного існування молодого чоловіка.

Отже, у п'єсі Г. Штона художньо-естетичною домінантою виступає красиве. На змістовому рівні відбувається постійне протиставлення двох її різновидів: внутрішньої (духовної) та зовнішньої (привабливості). На рівні образів найяскравішим їхнім втіленням є жіночі образи Марини та Христини. В образі Антона яскраво представлена дисгармонія, породжена внутрішнім конфліктом між високим героїчним «Я» науковця й цинічним «Я» деформованої людини, яка змушена спостерігати потворність і ницість оточуючого світу. Автор підкреслює, що такі люди не належать буденному світові, а мають бути долучені до безмежжя Всесвіту. Г. Штонь використовує інтертекстуальні зв'язки, зокрема Антін переінакшує твердження одного з персонажів п'єси Жана-Поля Сартра «За зачиненими дверима», що відповідає тим екзистенційним настроям, які пронизують увесь твір.

Назва другої п'єси Г. Штона «Адам і Хева» має широкі асоціативні зв'язки, джерелом яких є сюжет зі Старого Заповіту. Автор не подає авторського жанрового визначення, однак на відміну від попереднього твору наявне представлення чотирьох дійових осіб: Адама, Хеви, Бога, Змія. Можна виокремити дві пари симетричних образів: Адам/Хева як протиставлення чоловік/жінка і Бог/Змій, які втілюють добро та зло. Дія відбувається в Едемі, і автор одразу повідомляє реципієнта про наявність у райському саду Дерева

Добра і Зла та Дерева Життя. Тобто місце розгортання подій також підпорядковане принципу симетрії на текстуальному й алегоричному рівнях.

Уже з першої дії Хева починає процес пізнання навколишнього світу. Жінка опановує абстрактні поняття для узагальнення фізіологічних та естетичних переживань. Стосовно цього Адам зауважує: «Ти досі знала лише слово “гарно” і ось піднеслась до краси. Разом із болем» [191, с. 62]. Особистість Хеви представлена більш чутливою до навколишнього світу. Із самохарактеристики жінки стає зрозумілим, що її почуття домінують над розумом. На противагу такій рисі Адам наполягає, щоб було навпаки. Перша неузгодженість їхніх поглядів завершується тілесним поєднанням – поцілунком, що є втіленням відновлення гармонії між двома протилежностями. Хева втрачає почуття міри у своїх тілесних потягах, на чому наголошує Бог: «Життя в тобі яриться, і я не знаю, що із ним робить...» [191, с. 63]. Крім того, із діалогу Бога з Хевою стає зрозумілим, що жінка вже пройшла етап самопізнання. Хева висловлюється доволі зухвало, без ознак поваги або страху перед Богом. У своєму трактуванні біблійного сюжету Г. Штонь словами Бога стверджує багатобожжя й існування єдиного Пана-Духу Всесвіту – втілення краси, гармонії й досконалості. Бог пояснює функцію перших людей – вони мали бути динамічним втіленням краси Едему, живим оздобленням. Він розкриває причину відмінностей між ними: «Ви різні тільки тим, що різне бачите у собі і одне в одному...» [191, с. 65].

Буденне спілкування Адама та Хеви є джерелом постійних зовнішніх конфліктів. Жінка не вдоволена тією упорядкованістю, яка панує в Едемі: «Живеш, щоб їсти, а їси, що перед носом і що легше до рота нести...» [191, с. 72]. Таке становище стає причиною виникнення дисгармонії внутрішнього світу Хеви, і вона втрачає самоідентичність. Цей процес впливає й на її зовнішність, що простежується в авторському коментарі до третьої яви, де зазначено помітні ознаки дорослішання. Саме в цей момент відбувається зустріч Хеви зі Змієм. Спокусник підкреслює привабливу зовнішність жінки. Вона натомість повідомляє про свої сновидіння, у яких досягає єднання та гармонії з Усесвітом: «А там, у Космосі, мої Душа і Дух із Розумом Вселенським

спілкувались, повнилися струмами Життя, ставали вічними і знову у плоть вертались, але вже як рівносуші із Богами» [191, с. 75]. Змій сповнений іронії у ставленні до Хеви. Помітна зверхність спокусника, яка пояснюється його обізнаністю з тими відчуттями, які переживає жінка. Відсутність почуття міри він називає ознакою жіночої статі.

Бог у творі Г. Штона проявляє роздратування, грубість, іронію по відношенню до своїх творінь. Для того, щоб упокорити Адама й Хеву, він розповідає легенду про атлантів і загибель Атлантиди. Осучасненим сприймається пояснення Богом сутності райського саду: «Едем – то наш експеримент на гармонійність вашого із нею [Землею – А. С.] співіснування...» [191, с. 82]. Бог обурений тим, на що витрачає Хева свою самотійність. Попри бажання Адама залишитися в невіданні з його слів стає зрозуміло, що процес пізнання навколишнього світу в ньому вже розпочався, хоча поки ще неусвідомлено. Наскрізним образом дійства є спів Райської птахи. Спочатку Хева його лише слухає, але наприкінці першої дії вона сама виконує пісню, у якій уже присутнє римування. Досі текст п'єси мав форму білого вірша. Впливи Бога та Змія зазнають чергування, при чому простежується співвіднесення Бога зі спокоєм, порядком, гармонією, а Змія – з розвитком, хаосом, дисгармонією. Очевидно, що ці образи доповнюють один одного й утілюють саме життя.

Адам разом із Хевою проходить шлях самопізнання, але він займає більш стійку позицію стосовно спокусника і проявляє свою відданість Богу. Змій не просто спокушає Хеву, він культивує жіночність як найкраще творіння Духу: «І нащо тіло таке ж довершене, як Космос, й таке ж могутнє врешті-решт з'явилося?» [191, с. 95]. У жінки відбувається повернення до самоідентичності – вона з'їдає плід з Дерева Добра і Зла, наслідком чого стає єднання Адама й Хеви як чоловіка та жінки. Авторський коментар увиразнює те, що трапилося, за допомогою вказівки на штучність Едему, яка до цього моменту була непомітна. Також Г. Штонь підкреслює зміну в настроях чоловіка. Хева є втіленням краси для Адама, але її зовнішня привабливість стає джерелом чоловікових ревностей, що призводить до сварки між першолюдьми. Жінка розуміє, що від цього

моменту їхнє існування зміниться: нові обставини вимагають рішучих дій на шляху здобуття самостійності.

Спів Райської Птахи передуює тій тональності, з якою розвиватимуться події. Розв'язка полягає в зіткненні Бога з першолюдьми. Зміна у свідомості чоловіка й жінки спричиняє зміну їхнього зовнішнього вигляду, який сприймається Богом як неприродний, а отже, потворний: «Ти подивись візьми на себе у цій вдяганці – жаби повтікають, коли підійдеш до струмка» [191, с. 107]. Автор наголошує на тому, що здобуття свободи неодмінно пов'язане з ризиками та відповідальністю. Хева відкидає принцип пов'язаності моральної досконалості й зовнішньої краси для забезпечення гармонійного існування. Катастрофічність пізнання для людства Бог убачає в тому, що краса перестає бути універсальною категорією. Її розуміння починає переломлюватися через суб'єктивні погляди реципієнтів: «Бо відтепер усе, що є цим світом, фільтрує розум, для якого немає справжньої краси в масштабах Космосу, яким той є, а не яким комусь здається...» [191, с. 109]. Хева дізнається від Бога, що попереду її чекають материнство, старість і залежність від власних потягів. Адамові пророкуються безліч турбот і виснажлива праця, щоб прогодувати сім'ю. Відбувається момент втрати чоловіком зв'язку із небесними силами, однак жінка залишається провідником між двома світами, оскільки вона наділена даром продовження роду. Перехід першолюдей до нового етапу існування супроводжується опозицією світло/темрява. Земне життя людей більше не дозволяє їм безпосередньо спілкуватися з Богом, що символічно представлено в авторському коментарі: «Кланятись і на повторні оплески виходять усі, окрім Бога» [191, с. 112].

Отже, художньо-естетичною домінантною п'єси «Адам і Хева» є красиве. Опозиція естетичних категорій гармонійного/дисгармонійного породжує зовнішні конфлікти твору. Також провідними в п'єсі є категорії досконалість і цілісність, що втілені в образі Едему. Вигнання з нього першолюдей є поштовхом до розвитку людства заради відновлення гармонії з Усесвітом і культивування відповідних цінностей у житті суспільства, що свідчить про драматичний пафос твору. На рівні підтексту автор дає своє потрактування виникненню різних точок

зору на красу та її поділу на внутрішню й зовнішню. Потворність він пояснює як утрату природності.

Прикладом осучаснених «страстей» є поетична драма на одну дію без епілогу Н. Фурси «Страсті по Голосу». Звертаючись до читачів зі сторінок своєї третьої книги, авторка зазначає, що «коли Диявол хоче нас спокусити, він посилає на нас Страсті» [172, с. 6], – саме в боротьбі з ними й відбувається самоствердження людини. М. Шевченко вказує, що ідейне навантаження драми полягає у ствердженні можливості людини «бути – в божественному бажанні власної величі, краси, мужності, духовної висоти» [172, с. 5]. Уже в переліку дійових осіб простежується органічний зв'язок з оригінальними творами цього жанру, а також закладена прозора опозиція двох конфліктуючих сторін: Бога-творця та Нащадка Адама, «який прагне Творцем бути» [172, с. 8]. Зав'язка драматичного конфлікту починається в пролозі під назвою «Учора» внаслідок появи в людини Голосу, який тут є образним втіленням власної думки: «А той чоловік – ще й не ствердла глина – не став говорити приємні речі, а, щойно відчув, що Голос отримав, почав запитувати і – перечить!» [172, с. 9]. Відчувши загрозу з боку свого творіння, Бог забирає в нього Голос, але залишає людині любов. Різні її відтінки – безпомічність і хтивість – утверджують залежність чоловіка від волі всемогутнього Бога. Ще одна версія прологу увиразнює слабкість, скороминущість існування людини, її приреченість до страждань: «А щоб до мене ближче був, Адам, тобі Терпіння і Надію дам. А Віру ти збереш на полі битв. І – досить! Хоч оце не розгуби...» [172, с. 11]. Наступною вступною частиною до твору є заспів під назвою «Сьогодні», який виконує функцію подовження зав'язки і забезпечує розвиток глобальності наростаючого супротиву. Він конденсує головну ідею твору, що звучить безвідносно до конкретної людини, ніби передає поліфонію невдоволення всього людства: «То не прохання. – Вимога і виклик! То з глини спрага Голосу гряде!» [172, с. 12].

Титул основної дії чітко підкреслює драматичний пафос твору: «Дія перша і єдина: діалог, який ніколи не закінчується» [172, с. 12]. Нащадок Адама – це вже не просто слухняний виконавець Божої волі, це людина з критичним поглядом на

стан світобудови. Він хоче розібратися, чи рівноцінним був той обмін, яким скористався далекий пращур: «Любов, в якій стільки втрат і болю! І Праця, що хребет не розгина... І на оце – та проміняти Голос! Невже ж йому така низька ціна?!» [172, с. 13–14]. Бог попереджає нащадка Адама про високу вартість незалежності своєї волі, яка полягає в постійних жертвах і плачеться в кожній людині по-своєму. Звичне життя залишиться в минулому, оскільки чоловік більше не буде вписуватися в оточення, і тоді дар стане нестерпним тягарем: «І Голос твій лиш збудеться на крик. Відчайний крик самотності і страху – він буде гірший всіх моїх проклять!» [172, с. 15].

Саме це спонукає Творця задовольнити вимогу людини, оскільки він упевнений у невідповідності сил людини та її бажань. Нашадок Адама проявляє готовність до випробувань і розуміє майбутні ризики, які можуть позначитися на наступних поколіннях, тому рішуче заявляє: «Без сумнівів я вибираю – Голос! І – відрізаю всі шляхи назад...» [172, с. 19]. Нові застереження Бога піднімають мотив смертельної небезпеки, яка супроводжує тих, хто постійно прагне до нових звершень, утілення ідеалів, досягнення досконалості. Але ці потяги невіддільні від сутності людини, на чому наголошує нащадок Адама: «Але, згадай, гармонії не дав! І ми її шукаємо усюди. Та, схоже, вона там, де нас нема...» [172, с. 20]. З іншого боку, як стверджує Бог, саме почуття, властиві людській натурі, і стануть на заваді досягненню гармонії. Для підтвердження цих поглядів Творець нагадує про долю свого сина Христа, який вже проклав шлях людству до щастя, добра й згоди. Однак нащадок Адама вже не вірить у давно визначені істини, а прагне на власному досвіді перевірити їхню правдивість: «Ти ж воскресив лише свого Христа і – більш нікого не позбавив смерті...» [172, с. 22].

Полеміка людини і Бога порушує мотив боротьби за владу над світом, яку останній будь-що намагається втримати у своїх руках, оскільки нащадки Адама вміють домагатися й використовувати її лише в злий спосіб: «Хотіли бути на землі богами! Забувши, що Любов – найбільша з влад. І – крали в мене Голос. Та в нестямі кували з нього злато і булат» [172, с. 24]. Людина ж прагне стати на

рівні з Богом не за рахунок сили, а в процесі творчості. Однак цей порив тільки тоді досягне своєї мети, коли буде пов'язаний з любов'ю, правдою, відповідальністю, жертовністю, стійкістю, готовністю віддати частину себе на розсуд майбутніх поколінь: «Ти на землі залишиш Голос свій, бо він увійде у твої творіння, і – в первозданній малості своїй (без честолобства, пихи і гордині) – передо мною стане на коліна беззахисна і втомлена Людина» [172, с. 27]. Монолог Нащадка Адама увиразнює ті високі цілі, які він має досягти в земному житті: утверджувати свою волю на користь власної країни, відстоювати незалежність, самовіддано творити: «Та дай звести – бодай маленький! – храм, що вивищиться над земним життям. І хай його освятить Голос сам – на знак того, що я згорів увесь в тім творенні, що рветься до небес, і – що уже нема чому вмирати...» [172, с. 30]. Фінал суперечки драматичний, оскільки людина попри складності ролі митця готова до початку творчої діяльності.

Отже, у поетичній драмі Н. Фурси «Страсті по Голосу» наявний один зовнішній конфлікт між богом і митцем. Амебейна композиція драми сприяє послідовному представленню поглядів опозиційних сторін та створенню цілісного естетичного сприйняття емоційно-змістового навантаження образів. Акцент авторського жанрового визначення на драматичній художньо-естетичній домінанті твору узгоджується з драматичною кульмінацією головного конфлікту.

Таким чином, у художніх конфліктах української драматургії 1990-х рр. відображаються важливі історичні, філософські й моральні протиріччя. Для представлених творів характерна наявність усіх основних естетичних категорій позитивного відношення мистецтва до дійсності, але провідними є гармонійне, піднесене та героїчне, що узгоджується з домінуванням драматичного над трагічними і комічними елементами. Увиразнення конфліктів супроводжується використанням чіткої симетрії опозиційних персонажів на змістовому й формальному рівнях, естетичних можливостей поетичного мовлення (В. Дергач, Н. Фурса, Г. Штонь), динамічних зіткнень між дійовими особами (Ю. Антипович, В. Дергач), масштабності антагоністичних сил, алегоричності образів тощо. Фінал більшості творів належить до відкритого типу, оскільки

підводить реципієнта до власного вибору шляхів вирішення поставлених проблем, що засвідчує драматичну розв'язку представлених конфліктів. Драматургам удалося через поставлені проблеми сюжетів минулого, сучасного їм або позачасового пластично, виразно та яскраво показати суперечності перехідного періоду українського суспільства.

2.4 Емоційний темпоритм як засіб формування художньо-естетичного враження

Емоція як первинна реакція людини на оточуючий світ безпосередньо пов'язана з подальшим його оцінюванням у категоріях естетичного відношення мистецтва до дійсності. Її суб'єктивний характер найбільш цілісно відображений у ритмізованому мовленні, оскільки саме воно наділене тими особливостями, які здатні втілити відтінки чуттєвого світу особистості. Такі твори української драматургії 1990-х рр., як «Казка про вершника», «Зимове дійство» та «Весняне дійство» Віри Вовк, «Остання мить» і «Вигнанці» С. Носаня, «Метеор над світом» В. Дергача та «Судний день Пілата, прокуратора Іудеї» Л. Пастушенка, певною мірою наділені суб'єктивним складником естетизації реальної дійсності.

Вивчаючи мовні й поетичні засоби, їхній естетичний вплив у драматургії Віри Вовк, Л. Залеська Онишкевич підкреслила, що вони «рівночасно звертають увагу на важливість звукового складника, на мельос (ритм і звук слів) кожного твору і на значне місце, яке займає і звуковий, і музичний аспект, як і сама музика в творчості Віри Вовк» [68, с. 310]. У назві п'єси Віри Вовк «Казка про вершника» закладений потужний художній потенціал, що зумовлює її композиційні особливості. О. Когут інтерпретує сюжет цього твору як такий, що «втілює ініціаційну модель пізнання світу, <...> активно використовуючи необарокові коди» [86, с. 47]. Антропонімічність заголовка підкреслює домінування гуманістичної орієнтації, а семантичне наповнення закладає інтенцію руху. Однак авторське жанрове визначення як алегорії до лялькового театру натякає на двоплановість зображуваного. Таким чином, указані

композиційні елементи містять конденсовану настанову реципієнтові на сприйняття підтексту п'єси, стилізованої під витвір народної творчості.

Відсутність переліку дійових осіб гармонійно продовжує авторську концепцію, не порушуючи баланс між епічним і драматичним началами алегорії. Текст поділений на три частини з окремими назвами: «Вершник і криниця», «Вершник і озеро» та «Вершник і гора». Така симетрія підзаголовків, по-перше, концентрує увагу на головній дійовій особі; по-друге, задає динаміку її переміщень у просторі; по-третє, через сурядний зв'язок між компонентами свідчить про цілісність змістової частини. Кожен епізод побудований у формі діалогу між визначеними в назві персонажами. Фантастичне як характерна риса жанру казки насамперед формально виявляється в наділені неживих предметів здатністю говорити. Разом з цим мовна характеристика цих об'єктів-локацій свідчить про їхню залежність від образу вершника, висхідну градацію особистості якого вони покликані увиразнити.

Щоб у першій частині відтворити образ людини, яка дивиться у воду, драматург використовує поєднання кільцевої та спіральної композицій. Наявність відображення передається за допомогою симетрії реплік двох дійових осіб:

В е р ш н и к. Дивися, криниця!

К р и н и ц я. Вершник, дивися!

В е р ш н и к. Ти – дзеркало.

К р и н и ц я. Дзеркало – я [40, с. 177].

Як повторення свого власного образу, репліки криниці являють собою відлуння слів вершника у формі інверсії, що наразі сприяє конструюванню цілісного художнього образу, у якому простежується чіткий емоційний темпоритм. У такий спосіб увиразнюється роздвоєння головної дійової особи, що свідчить про її дисгармонію. Посилення цієї домінанти відбувається за рахунок асоціативних зв'язків у формі метафори: «В е р ш н и к. І ти пізнала б один кинджал, що в моїй душі» [40, с. 178]. Витонченою образністю передані сумніви вершника із натяком на інтертекстуальний зв'язок з міфом про Нарциса. Образ криниці як утілення мінливості людини увиразнюється різними змістовими

варіантами оксиморону: «Я радісно посумніла б» [40, с. 178], «У своїй ненависті я люблю тебе» [40, с. 179] тощо. Не отримавши готових відповідей, вершник за вказівкою криниці вирушає до озера, що співвідноситься з класичним прийомом градації в розвитку казкового сюжету.

В унісон до завершення попереднього епізоду звучить початок другої частини, коли головна дійова особа оповідає про події-випробування, що передували зустрічі з озером. Темпоритм образу кіл, що розходяться водою від кинутого вершником каменя, відображається за допомогою спіральної конструкції реплік, коли відбувається висхідне нарощування інформативності та довжини фраз: «О з е р о. Хто мене будить? Хто мене будить у цій годині спочинку? Хто мене будить у цій годині спочинку: весна чи весло?» [40, с. 180]. Вершник продовжує пошуки істинних цінностей життя, але озеро пропонує йому тільки чуттєві задоволення. Упорядкування драматичної розповіді головної дійової особи здійснюється чергуванням її з графічним зображення руху води, повтором вигуку «О!», літери, що поступово збільшує свої розміри. Рух кіл на водній поверхні сумірний із поширенням внутрішніх негативних переживань вершника, спричинених звісткою про смерть коханої. Пошук необхідних знань спонукає його вирушити до гори й спробувати досягти її вершини.

Створенню художнього образу людини на горі сприяє використання прийому повтору у формі луни з відповідним інтонаційним членуванням. Перехід до увиразнення останнього алегоричного образу супроводжується використанням магістральної композиції, коли співрозмовниця вершника одразу дає йому відповідь: «Усе ж таки далі трудитися... Ніщо не даремне, коли людина навчилася покори і стала на коліна перед святим у собі» [40, с. 183]. Щоб досягти вершини, головна дійова особа мусила позбутися ворогів, утілених у потворних образах народних вірувань: Червоного Упиря, Гірської Відьми й Вія. Відбувається послаблення драматичного напруження за рахунок паралельного оприявнення внутрішнього змісту подоланих символічних перешкод вершника: жалю до себе, відчаю і страхів відповідно. Однак драматизм дисгармонії світогляду (кризи самоідентичності) головного персонажа набуває кульмінації,

що передана експресивним узагальненням: «В е р ш н и к. Адже я вершник без коня!» [40, с. 184]. Символічне представлення цілісності образу тварини та всесвіту відкриває шлях вершнику до впорядкування свого життя відповідно до отриманих повчань.

Отже, організуючим естетичним принципом алегорії Віри Вовк «Казка про вершника» є перехід від дисгармонії до гармонії, що свідчить про домінування красивого. Провідними емоціями твору є смуток, біль, розчарування тощо, передані складним плетивом художніх засобів.

У кращих традиціях українського фольклорного театру написані приурочені до свят календарного циклу драматичні твори Віри Вовк «Зимове дійство» та «Весняне дійство». Обидва вони мають складну композицію, поділяючись на три змістові частини, кожна з яких презентує окрему виставу з власним переліком дійових осіб, а всі разом об'єднуються в цілісне дійство.

Перша вистава має назву «Зірка-невидимка». Указівка на задіяних у ній персонажів свідчить про належність зображуваного до традиційного сакрального світу релігійних уявлень українців, про лейтмотивне шанування святого Миколая, про намагання драматурга подати поліфонію святкування всією територією України. Характерним прийомом увиразнення давніх вірувань українців є використання евфемізму Антипка замість відкритого називання чорта. Авторська ремарка вводить реципієнта в художній простір ангельської майстерні, де одночасно перебувають усі дійові особи. Поодинокими деталями зовнішнього вигляду ангелів підкреслюється їхня українськість. На негативну сутність Антипка вказує характеристика його діяльності – він безцільно «вештається по всіх закутках» [40, с. 203]. Стислий перелік святкових атрибутів свідчить про розгортання подій напередодні дня святого Миколая.

Увиразнення образу кожної дійової особи здійснюється засобами чітко ритмізованого мовлення. Зокрема спокій і впевненість архангела передаються п'ятистопним ямбом із хіастичним і суміжним римуванням: «Земля дрімає в сніговій перині, / Молитву шепчуть річка, поле й ліс, / На небі вже горить Великий Віз, / Готуйте на дорогу повні скрині!» [40, с. 203]. Поєднання

окситонних та парокситонних багатих співзвуч створює цілісний образ підготовки до святкування. Образи ангелів, які втілюють особливості відповідного регіону, виокремлюються за допомогою різних віршових розмірів, рим і типів римування, мелодик. Репліка гуцульського ангела вже зовнішнім виглядом відрізняється від репліки петриківського ангела: довжиною порядкових синтагм, кількістю строф. Виникає відповідне естетичне зіставлення стрункості й витонченості з розлогістю та масивністю. Висловлювання обох ангелів мають радісний емоційний фон, але в першому випадку він створюється чотиристопним хореєм з парокситонною перехресною римою і наближенням мелодики до коломийки, а в другому – чотиристопним ямбом із парокситонною й окситонною римами, поєднанням хіастичного та суміжного римувань і подібністю звучання до літературного вірша. Порівняймо.

Гуцульський Ангел.

Я є ангел з полонини,
Де шумлять Карпати:
Радий був би щогодини
На флюярі грати.

Петриківський Ангел.

Я також пильно натрудився:
Десь сто коробок змайстрував,
Ще й в ярі квіти змалював;
Наш рай, неначе б то розцвівся! [40, с. 204]

Урочистості й піднесеності дійству надає музичний супровід; авторка наводить нотний запис мелодії та вказує, яким інструментом вона виконується.

У другій частині з назвою «Свята ніч» з'являється додаткова декорація вертепу з яслами, що разом із заголовком і переліком дійових осіб створюють цілісний гармонійний образ Різдва Христового. Знову використовується композиційний прийом увиразнення образів за допомогою реплік різної структури. Так, радісне піднесення й поспіх пастушка Лукаша у зв'язку з народженням Божого Сина передаються експресивним інтонуванням

чотиристопного ямбу з чергуванням парокситонних та окситонних рим, поєднанням хіастичного й суміжного типів римування: «Мерщій біжим Дитя пізнати! / Воно – святе, Воно – наш князь! / Берім овечку і ягня, / Хай усміхнеться Божа Мати» [40, с. 216–217]. Образи пастушків як представників українського народу вносять додаткові відтінки лейтмотиву святкування Різдва, пов'язані з тривалим викоріненням релігійних вірувань народу радянським режимом. Утвердження незнищенності сакрального світу українців звучить життєрадісним чотиристопним ямбом з чергуванням парокситонних та окситонних рим і перехресним римуванням.

Синкретизм вірувань українського народу відтворений переліком дійових осіб в останній частині дійства під назвою «Вертеп». Вона поєднує дві сюжетні лінії: принесення дарів трьома царями для Божого Сина та протистояння Ірода й козака. Образи царів увиразнені особливостями віршування їхніх реплік, що у своїй цілості є спадною градацією ускладненості стоп, яка витворює чіткий хвилеподібний візерунок тексту. Для передачі динаміки й нестримності Ірода драматург використовує характерний віршовий розмір: двостопний ямб із постійною окситонною римою й суцільним римуванням, що підкреслює поверховість царя: «Я – цар царів / Жорстоких брів: / На царський гнів / Немає слів» [40, с. 229]. Перемога козака над Іродом визначає драматичний пафос твору, який увиразнюється реплікою Матері Божої з трьох гармонійних акаталектичних строф, які підкреслюють перемогу добра і краси.

Отже, у «Зимовому дійстві» Віри Вовк художньо-естетичною домінантою є піднесене, що узгоджується з провідною емоцією радості. Разом із ритмічною організацією твору складна конструкція строфічної будови також підпорядкована увиразненню зазначеної домінанти.

П'єса «Весняне дійство» присвячена святам великоднього циклу. Назва першої частини «Велика п'ятниця» асоціюється з днем розп'яття Ісуса й програмує естетичні очікування реципієнта на драматичний пафос зображуваного. Авторський коментар свідчить про введення сюжетної лінії Наталки та Богдана з функцією прологу. Традиційність української родини

підкреслюється особливостями інтер'єру оселі: «Лава покрита веретою. За столом на стіні ікони під рушником» [40, с. 239].

Драматург показує тему злочинів радянської влади очима дітей, які лишилися без батьків. Традиційні порівняння й багата внутрішня рима створюють спокійний, сумний настрій, притаманний спогадам про близьку людину: «Б о г д а н. Був татко, як дуб, у кучерях чуб, / А ще, як каштан: високий мав стан» [40, с. 239]. На відміну від попередньої п'єси, вставлені нотні стани замість вказівок на інструменти містять характеристику темпів музичного супроводу, що звучать в унісон із тональністю й динамікою зображуваних подій. Наприклад, художня атмосфера зібрання дітей у саду підкреслюється спокійним *andante*, на фоні якого звучить голос, що передає радісне очікування зустрічі з Ісусом, співзвучне чотиристопному хорею з парокситонною римою та хіастичним римуванням. Натомість сумніви Юлія в можливостях Божого Сина оформлені тристопним амфібрахієм з окситонною римою й суміжним римуванням: «Той муж з Назарету – обманець якийсь, – / Ви вірите сліпо в казки та байки. / Він буцімто голос вертає німим – / То чули і бачили інші, не ми» [40, с. 242]. Збільшення його репліки на одну стопу та подвоєння різновидів рим і типів римування надають відтінку піднесеної скорботи за скривджених дітей.

Друга частина під назвою «Великодній ранок» безпосередньо пов'язана з біблійною легендою про воскресіння Христа, але представлена вона також очима дітей. Прологом до основної дії є поява трьох Марій, які хотіли подбати про померлого Сина Божого. Їхні репліки вибудовуються в послідовну градацію від складнішого віршового розміру до простішого, що задає плавний ритм переходу тужливого настрою в радісний. Для виокремлення образу Ісуса драматург використовує терцет на фоні катренових реплік, а також особливу структуру віршового розміру, що створює гармонійне поєднання двох різнонаголошених синтагм, яке наскрізною лінією симетрії проходить через усю репліку: «Тільки мертвим – свічки та плачі, / Тільки мертвим – бальзам і олія, / Тільки мертвим – до царства ключі» [40, с. 252]. Такі особливості поетичного мовлення підкреслюють красу, досконалість та урочистість образу Христа. Для посилення

драматичного напруження, пов'язаного з наближенням моменту відкриття воскресіння Божого Сина, використовується прийом повтору радісної звістки у формі терцету. Обрамлює другу частину розповідь ангела про повернення батьків Богдана й Наталки та піднесене передчуття майбутнього розквіту України, передане гармонійними акаталектичними рядками: «Жар-птицею страсна країна / Звела серед капища крила, / У душах дітей її сила / Творити прекрасне з руїни» [40, с. 258].

Частина під назвою «Гагілка» визначається авторкою як гумореска, однак комічний пафос у ній виконує другорядну роль, поступаючись розгортанню драматичного дійства, що має чіткі визначені заголовком параметри художнього часопростору. Гагілки – календарно-обрядові пісні Галичини, виконувані на Великдень. У композиційній структурі гуморески простежується використання традиційних компонентів українських народних свят: ігор і співів, що, поєднуючись за принципом монтажу, відображають поліфонію життєстверджуючих, радісних і піднесених настроїв. Таке співзвуччя створюється поєднанням різнонаголошених стоп діалогу Мар'яни та Маланки, яке наближає їх до звичайного мовлення, з більш упорядкованими висловлюваннями баби Мокрини й баби Параски, які презентують народний гумор. Порівняймо.

М а р ' я н а.

Декому щастя далось в колиску,
Щастя ллється вікнами в хату;
Іншим доводиться ждати і ждати,
Але не бачити щастя зблизька.

Б а б а М о к р и н а (*говорить швиденько*).

Хай не чваниться сусідка Параска,
Ніби то в неї – найвидніша паска.
Тільки побачить мою – обімліє,
З заздрощів зжовкне й позеленіє [40, с. 262].

Урочистість фіналу дійства утверджують експресивні радісні слова Ангела-

Доброї Ради, гармонійно представлені чотиристопним ямбом з парокситонною римою та перехресним римуванням.

Отже, в основі темпоритму «Весняного дійства» Віри Вовк лежить антитетичний принцип протиставлення емоцій смутку та радості, яке увиразнює художньо-естетичну домінанту піднесеного. Обидва дійства представляють собою гармонійне поєднання мотивів релігійного сакрального й народного традиційного у світогляді українського народу.

Назва твору С. Носаня «Остання мить» попри лаконічність кондесовано представляє основну тему твору і програмує естетичні очікування реципієнтів на трагічну розв'язку його конфлікту. Автор визначає п'єсу як поетичну драму-містерію на 2 дії. Доцільність і майстерність використання цього різновиду художньої творчості підкреслюються єдиним змістовим центром, який увиразнюють здебільшого довільно нанизані картини. Присвята «Пам'яті Василя Симоненка» [127, с. 16] конкретизує об'єкт художнього зображення й суб'єкт драматичного протистояння. Художнє втілення образу реального поета В. Захарченко характеризує як «духовний портрет» [127, с. 7]. Ритмізований епіграф є органічною частиною тексту самого твору, тому гармонійно поєднується з ним, стисло передаючи основну ідею драми-містерії: «Мільйони доль зарито у чорнозем... / Уже ніхто й ніколи їх не верне. / Як ті страшні камінні жорна – / Держава душ людських жувала зерна» [127, с. 17]. Перелік дійових осіб передає певну еклектичність композиційної структури, оскільки вказує і на реальних персонажів, і на алегоричних відповідно до жанрового визначення, а також на персонажів – витворів уяви самого Василя Симоненка, зокрема дядька, баби Онисі та Дурила. Художній час окреслений як перша половина 60-х років. Крім зазначеного автором поділу на дві дії, драма-містерія об'єднує 12 картин із власними заголовками, що презентують сюжетну лінію твору.

У першій картині «Побиття поета» авторський коментар за допомогою пейзажних елементів створює понуру атмосферу осіннього вечора, на фоні якого виступає худорлявий юнак-поет. Емоційний піднесений темпоритм створений завдяки прийому центону, наскрізного для цього драматургічного твору. Для

увиразнення образу головної дійової особи використані дві громадянські поезії В. Симоненка «Задивляюсь у твої зіниці» та «Пророцтво 17-го року». Їх прочитання провокує напад на поета, стисло описаний в авторському коментарі. Драматичне напруження створюється вказівкою на тривожний, загадково-містичний музичний супровід і появою постатей у чорному. Таким чином, перша картина виконує композиційну роль прологу до основної дії.

Назва другої картини «Той світ» співвіднесена з художнім простором зображуваного та задіяними в ній алегоричними персонажами. Діалог смерті й музи переданий вільним віршуванням з використанням перенесення синтагм, які підкреслюють змістові акценти. Довжина рядків варіюється, що передає естетичне враження дисгармонії, сум'яття, спантеличеності, що їх переживають дійові особи:

Му з а (*у тривозі дивиться на Смерть*).

Яке безглуздя!

Яка жорстокість!

Допоки ж бути їм, допоки?!

На цій землі... [127, с. 21]

Співзвучним до цих настроїв є стан поета, який перебуває в ірреальному художньому просторі свого важкого фізичного стану, що увиразнюється особливостями його монологу: дискретністю, експресивністю, обірваністю фраз, повторами, багатою внутрішньою й вертикальною римами, невпорядкованістю типів римування: «Життя – це біль!.. Це – бій!.. / Це – істини!.. Це – правди грані! / Життя – це лід слизький. / Життя – це злет крутий... / Але чому, чому так рано – / мені із нього йти?..» [127, с. 25].

Третя картина «Зустріч з дідом» є проміжною між двома контрастними художніми площинами: потойбіччям і реальним світом; також вона підкреслює мистецьку сутність образу поета введенням наприкінці епізоду центону з поезії В. Симоненка «Дід умер», що разом із заголовком обрамляє картину, створюючи її художньо-естетичну самостійність. Наступній картині «Перша зустріч з мамою» драматург дає підзаголовок «світ реальний» [127, с. 30], яким

підкреслює зміну художнього простору зображуваного. Схвильованість матері за скривдженого сина передається потоком риторичних питань, обірваних фраз і зменшено-емоційних звертань. Стійкість поета, його турбота про матір увиразнюються прийомом контрасту між бадьорим тоном під час діалогу та настроями смутку й приреченості на самоті. Мотив п'ятої картини «Зустріч поета з дядьком-“злодієм”» підхоплює й посилює звучання основної теми – зображення огидної сутності радянської дійсності. Образ драми-містерії співзвучний персонажу однойменної поезії В. Симоненка лаконічністю, експресивністю, більшою прозаїчністю висловлювань, розмовною лексикою та фразеологією: «Люди?... / У кожного свої статті. / Боїться кожен, / думає за себе» [127, с. 37].

Зміна емоційного темпоритму простежується в наступній картині «Любов поета», що засвідчує перехід від громадянського мотиву до інтимного. Тут дисгармонійна тональність створюється традиційними зловісними художніми образами, зокрема холодною тінню, криканням ворона тощо, та інтертекстуальним зв'язком із проповіддю Дж. Донна, де ідеться про неминучість смерті.

Д і в ч и н а. Василечку? Васильку?!

Мій голубе, мій рідний!

Ти чуєш, як там, у далині,

ридають труби мідні

і лине дзвін тужливий?

По кому то, по кому то, скажи? [127, с. 40]

В останній картині першої дії «Баба Онися» підкреслена майстерність поета у відображенні узагальненого трагічного образу матері, яка втратила дітей. Для створення естетичного ефекту органічності зустрічі поета з персонажем однойменної поезії драматург використовує антитетичний принцип. Порівняймо.

П о е т (*придивляється до бабусі*).

Яка печаль і світлість.

Яка пречиста білість.

За кого тут Онися молить? [127, с. 44]

По е т (звівшись).

У баби Онисі було три сини.

У баби Онисі синів нема.

На кожній її волосині

Морозом тріщить зима... [127, с. 44–45]

У першій картині другої дії «Свято партократа» емоційна атмосфера різко контрастує з попередньою дією завдяки грі кольорів і звукового супроводу: «Все освітлено в рожеві веселі тони. Звучить бадьора, радісна музика у ритмі гопака» [127, с. 46]. Мовлення чиновника оформлене розмовно-канцелярським стилем, поєднує просторічну лексику з офіційними кліше. Монолітність радянської машини передається за допомогою узгодженості ритмізації репліки партократа й святкових привітань, створених за зразком партійних лозунгів, що підкреслює протиставлення між системою і поетом. Картина дев'ята «Зустріч з Дурилом» фактично представляє інсценізацію однойменної казки В. Симоненка. Драматург увиразнює ідейне навантаження автентичного твору через його пластичне втілення і власну розстановку пауз, що витворює атмосферу механічності, штучності, одноманітності радянської дійсності: «Музика змінюється, набирає чіткого мелодійного ритму, схожого на марш. У її такт чоловіки й жінки творять танок, раз по раз приймаючи позу – зігнутий тулуб, розкинуті руки і випростана нога (поза “ластівки”)» [127, с. 54].

У картині десятій «Похорон поета» основний змістовий акцент зроблений на стражданні матері за померлим сином, що зумовлює настрої туги, розпачу, відчаю, горя, які пронизують паралелізм висловлювань двох розокремлених людей. Спогади поета об'єднують переживання обох дійових осіб, що перетворює їхній гармонійний зв'язок на повноцінний діалог, куди вплетені поезії В. Симоненка «Не лицемірити, не чванитись пихато...» і «Я», які увиразнюють стійкість поглядів письменника. Особливу атмосферу примітивності радянського погляду на вимоги до мистецтва С. Носань створює, замінюючи ритмізоване мовлення на прозаїчне в одинадцятій картині «Розстріл ілюзій». Відповіді поета на зауваження типового представника радянської

системи, витримані в стилі офіційної ідеології, оприявнюють іронічну доміную діалогу. Прикінцевий монолог, оформлений чотиристопним ямбом із переважанням парокситонної рими та перехресним римуванням, дисонує з безвихіддю й песимізмом головної дійової особи: «Як глухо, голо в цьому світі... / Кругом брехня, пусті парадні гасла... / Упасти і навік заснути. / Уже ніщо, ніщо душі моїй не світить – / Свіча надій давно погасла» [127, с. 64]. Остання картина «Вибір» є драматичною розв'язкою протистояння між головною дійовою особою і смертю. Поет упевнено обирає смертну чашу, чим забезпечує безсмертя своєї творчості.

Отже, художньо-естетичними домінантами драми-містерії С. Носаня «Остання мить» є драматичне й піднесене. Їх увиразнення супроводжується емоціями смутку та відчаю, які наскрізно проходять через усі картини. Інтертекстуальні вкраплення поезій В. Симоненка виконують функції підкреслення й посилення настроїв зображуваного.

Назва п'єси С. Носаня «Вигнанці» свідчить про наявність дисгармонії в образах головних дійових осіб, що програмує естетичні очікування реципієнтів на драматичний пафос зображуваного. Авторське жанрове визначення «Сучасна поетична драма. Дві дії» співзвучне титулу і своїм формулюванням точно характеризує змістово-формальні особливості твору [127, с. 267]. Антитетичний принцип його композиційної структури пронизує оригінальний авторський коментар, який можна позиціонувати як образну форму другого авторського жанрового визначення («Діалог Добра і Зла поза часом і простором на тлі мозаїки життя» [127, с. 268]), а також епіграф, який є органічною частиною поетичної драми: «Ти сила, яка несе руїну й горе. / Повсюдно сіє – виродження й смерть. / А я – несу Любов, даю Життя... / А ти – створив бодай травину?» [127, с. 269]. Ці компоненти увиразнюють естетичну оцінку художньої дійсності твору за В. Захарченком: «Наш сьогоднішній день у всій його жахливій, так би мовити, неприхованій “красі”» [127, с. 12]. Дотримання провідного принципу простежується й у переліку дійових осіб, що увиразнює характер драматичного протистояння зображуваного.

Протиставлення етичних категорій добра і зла естетизується у вигляді двох традиційних образів – Бога-Творця та Диявола-Спокусителя. Ірреальність художнього простору підкреслюється розміщенням дійових осіб, які «вільно, невагомо постають зору в повітрі» [127, с. 271], і музичним супроводом, виконуваним на органі. Послідовно використовуються й інші компоненти сакрального світу християнських релігійних уявлень, зокрема образи першолюдей і надкушене яблуко. Спільною ознакою мовлення Диявола й Творця є форма вільного вірша, яка поєднує різну довжину рядків, довільне розміщення пауз і міжрядкову дискретність фраз тощо. При цьому простежується протиставлення двох естетичних оцінок дійсності, іронічної та піднесеної, що виявляється в емоційному забарвленні, на лексичному й фразеологічному рівнях. Порівняймо слова Д и я в о л а:

	Передчуваю, Господи, що Ти –
	За цю Космічну перевірку,
	Отримаєш... Не Бублика, а – Дірку! [127, с. 272]
і Т в о р ц я:	Земний створив я світ
	Для вияву Любові Світла,
	Для торжества Свободи і Милосердя,
	Для Правди й Честі... [127, с. 272]

На противагу наростаючій упевненості Диявола в торжестві зла й неминучому самознищенні людства виступає образ жінки зі свічкою. Її гармонійну сутність відбиває виконувана пісня, що виокремлюється строфічною будовою, чіткою ритмізацією (трисопний анапест із парокситонною римою та перехресним римуванням), що передають розуміння справжніх цінностей людського існування й готовність їх відстоювати. Ідея етичної амбівалентності простежується на прикладі Молодика-бізнесмена, який одночасно молиться і Богу, і Дияволу. Таким чином драматург підкреслює деестетизацію сакрального літературного жанру молитви в процесі підміни його духовної сутності на прагматичну. Для увиразнення мотиву висхідної градації проявів зла використовується інтертекстуальний зв'язок із поезією М. Фішбейна «Апокриф»,

епіграф до якої введений у текст. Противагою їм виступає образ Соні, яка за принципом контрасту висловлює власне звернення до Бога, що пронизане любов'ю та вірою і свідчить про домінування її гармонійної сутності. Посилення драматичного напруження підкреслюється наростанням експресивності й емоційності образу Диявола завдяки окличним реченням, обірваним фразам, повтору займенника «я», гіперболізації своїх властивостей: «Над вами – я! / Одвічна Чорна Сила – / Непоборима Сила Зла!.. / Я перевтілююсь, я маю / тисячі облич...» [127, с. 296–297]. Проміжна кульмінація протистояння жінки зі свічкою завершується перемогою сил добра, що увиразнюється обрамленням першої дії строфами пісні, суголосними зав'язці їхнього конфлікту.

Початок другої дії супроводжується ретардацією боротьби добра зі злом завдяки введенню епізоду спільного частування Диявола й Творця, що на рівні підтексту свідчить про діалектичний зв'язок протилежних начал, який підтримує гармонію всесвіту. Нова хвиля посилення драматизму переваги сил зла у світі увиразнюється панорамою натуралістичних образів різних людських гріхів, яку увінчує син, що цинічно обкрадає померлу матір. Емоційне напруження зростає з появою навколо нього помічників Диявола, які повторами, експресією, ономампесією створюють атмосферу божевілля й самозабуття, що підкреслює домінування огидного й низького у світі: «Творим шабаш, творим шабаш, / Творим шабаш – ми! – / слуги сатани! / Ех-ха!.. Ха-ха-ха! / Все на світі – чепуха! / Ех-ха!.. Ха-ха-ха!..» [127, с. 313]. На противагу антиестетичному началу постає віра Творця в невичерпне джерело добра в душі кожної людини, що підкреслюється контрастним образом того самого сина, який наприкінці життя відкриває собі шлях до гармонії, звертаючись до могили матері: «Я перед пам'яттю твоєю / Стою в спокуті на колінах... / Але навіщо і для кого / Я каяття свої приношу?.. / А не принести я не можу, / пече... отут...» [127, с. 315]. Посилення мотиву піднесеної любові простежується на прикладі подальшого розгортання сюжетної лінії жінки зі свічкою, яка втратила коханого в Чорнобильській аварії. Його світлий образ увиразнюється строфічною піснею у формі чотиристопного ямбу з чергуванням окситонної та парокситонної рими та

перехресним римуванням. Протистояння між добром і злом досягає кульмінації під час зустрічі Диявола з Марією, матір'ю нового Спасителя. Розв'язка конфлікту є драматичною, оскільки жодна із сил не отримує остаточної перемоги, що підкреслюється встановленням на сцені хреста одночасно з появою на світ Пророка.

Отже, у поетичній драмі С. Носаня «Вигнанці» простежується поєднання відтінків комічного та драматичного – іронії та піднесеного. Домінантними емоціями є радість і спокій, оприявнювані образами Творця й Диявола. Взаємодія цих настроїв створює естетичний ефект гармонійності світоустрою, в основі якого лежать дві безперервно протидіючі сили.

П'єса В. Дергача «Метеор над світом» має символічну назву, у якій закладений піднесений трагізм життя видатного італійського скрипаля Н. Паганіні. Відсутність авторського жанрового визначення й переліку дійових осіб засвідчує високий ступінь суб'єктивності у створенні образу головної дійової особи. Композиційно твір має чотири частини, текст між якими розподілений нерівномірно: відносна симетрія простежується між першою й четвертою та між другою й третьою сценами. Вільне віршування твору, різна структура строф і відмінність довжини рядків забезпечують наближення діалогів до живого спілкування.

Стислий авторський коментар до першої сцени «Розкішно вбраний кабінет» підкреслює підвищені вимоги голови Вищої генуезької музичної ради Нові до побуту [56, с. 4]. Його самохарактеристика побудована за іронічним антитетичним принципом, який представляє обернену ієрархію цінностей порівняно з образом Паганіні: «Ти був дивак уже в літа навчання, / Ти не жалів ні сил, ані здоров'я... / А ми, було, хильнем вина хмільного / І гайда засмагати та купатись. / Чи до дівчат, а чи розкинем карти...» [56, с. 5]. В образах антагоністів відображене протистояння двох ідеологій: релігійної та світської. Експресія Паганіні спрямована на відстоювання свободи творчості й уведення в сакральний світ музичного мистецтва тем, близьких для простого люду. Митець підхоплює антитетичний принцип і продовжує паралель двох світоглядів за допомогою

метафоричного протиставлення: «Ми творчістю в кайданах щасливіші, / Ніж ви пустим, розбещеним гулянням. / Бо ми – творці вселюдського достатку, / А ви – споживачі, зарослі салом» [56, с. 7]. У переважній більшості рядки тексту є окремими синтагмами, що створює емоційний темпоритм розміреної бесіди, де пропорційно розподіляються логічні паузи. Невпізнання справжнього винуватця перешкод на творчому шляху Паганіні призводить до посилення драматизму, який увиразнюється оприявненням дисгармонії внутрішнього стану скрипаля й антиципацією: «Душа митця, що служить батьківщині, / Спокійною ніколи не буває. / І через те злітає вище інших, / І тому й часто світиться віками, / Хоч власники її живуть недовго» [56, с. 9]. Композиційна будова сцени передає висхідну градацію утисків церкви щодо творчості Паганіні, що відображає перехід на новий рівень протистояння між традиційністю, яку представляє Нові, і новаторством.

У другій сцені драматург викриває справжнє ставлення голови музичної ради до мистецтва скрипаля – зневагу й заздрощі. Посилення драматизму зображуваного забезпечується описом антиестетичних засад діяльності єзуїтського ордену, який діяльність Паганіні тримає під пильним контролем: «Нам головне – коритися постійно. / Вночі і вдень. Покличуть – підбігати, / Потурять в шию – геть з очей скоріше, / Звелять віддати душу – не вагатись, / А треба – то й сім'ю віддати церкві» [56, с. 13]. Разом із цим католицький канонік підкреслює небезпеку скрипаля через його стійкі етичні принципи, над якими церква не має влади. Однак через її вірних служителів Паганіні все ж у пастці, про яку не підозрює.

Третя сцена співзвучна назві твору й розкриває її символіку діалогом:

Г а р р і с. Рівняють вас з сліпучим метеором

В імлістім небі сірої Європи.

П а г а н і н і. На жаль згорають крила метеорів.

Г а р р і с. То людям на землі лише здається.

Він вічний слід у всесвітах лишає [56, с. 16].

Повернення секретаря скрипаля викриває посилення кількості злочинних

дій проти нього, які викликають негативну емоційну реакцію митця, оформлену окличними риторичними запитаннями. Марення Паганіні оприявнюють дисонанс між його хворобою та прагненнями, які символічно представлені драбиною, форма якої перегукується із виглядом нотного стану: «О! Як тяжко лізти!.. / Холодний страх все тіло льодом студить – / Деся є фальшиві східці... / А де? Коли я їх зустріну?...» [56, с. 19]. Також сходи набувають контекстної асоціації із близьким оточенням як опорою в житті, що увиразнюється приходом дружини скрипаля, яка «удавано б'є руками об поли» [56, с. 19].

В останній сцені драматург робить акцент на дисгармонії родинного життя Паганіні, який самотійно виховує сина: «Моя дружина замість допомоги / Чатує теж, коли з життя піду я» [56, с. 22]. Своєю працею музикант намагається довести, що заздрісні наклепи недоброзичливців не можуть стати на шляху високого мистецтва. Його спокійний діалог із колишнім революціонером Сержаном співзвучний атмосфері художнього простору сцени, що представляє собою відкриту веранду на березі моря. Паганіні цілісний у своїй вірності мистецькому ідеалу, що виявляється у системі його естетичних цінностей: «Як радує мене найменший порух / Прекрасного, душевного в людині!» [56, с. 23]. Таким, як він, артист протиставляє натовп, якого цікавить лише задоволення фізіологічних потреб, традиційний лад життя й примітивні розваги. Призначення своєї творчості скрипаль убачає в надзвичайній силі позитивного впливу музики на душу людини: «Я все робив для того, щоб посіять / Нової музики здорові, чисті зерна, / Які б зросли в гармонію високу / Взаємного людського розуміння» [56, с. 26]. Трагічний пафос монологу без зміни емоційного темпоритму висловлювання передає упевненість і стійкість Паганіні у своєму життєвому виборі. Цьому сприяє й асонанс звука «о». Попри смерть митця у фіналі твору розв'язка конфлікту між артистом і церквою має виразне драматичне звучання завдяки безсмертю його волелюбних творів.

Отже, п'єса В. Дергача «Метеор над світом» відображає виразне звучання художньо-естетичної домінанти піднесеного в образі скрипаля Н. Паганіні. Ця домінанта посилює драматичне протистояння огидних заздрощів єзуїтської

церкви й прекрасної творчості артиста. Тому емоційний темпоритм зображуваного спрямований передусім на втілення настроїв смутку та відчаю, які пронизують важку боротьбу новатора проти усталених канонів.

Твір Л. Пастушенка «Судний день Пілата, прокуратора Іудеї» має чіткий драматичний потенціал завдяки інтертекстуальним зв'язкам із відповідними персонажем і сюжетом Нового Заповіту. Але присвята вказує на ще одне джерело, яке дало поштовх автору до написання п'єси, – на повість Н. Королевої «Що є істина?» Авторське жанрове визначення «драматична поема на три дії» співзвучне назві [131, с. 39]. Епіграфом до твору є рядки з поезії П. Коробчука, які передають напружену ситуацію вибору прокуратора та страшні наслідки його рішення. З огляду на інтеркультурність і канонічність задіяних образів представлення дійових осіб супроводжується стислими коментарями, що здебільшого підкреслюють їхній вік. На цьому рівні Ісус Христос протиставляється всім іншим персонажам, бо не має будь-якої авторської вказівки на належність його до людського світу і тим самим сакралізується. Текст твору поділений на три асиметричні частини: найбільшою є перша дія, найменшою – друга. Художній простір драматичної поеми стилізований під історичну епоху і територіальну локалізацію. Програмування реципієнтів на гармонійне сприйняття емоційного темпоритму зображуваного здійснюється за допомогою ремарки: «Впродовж усієї дії панує атмосфера тривожного чекання: усі насторожені, нервово реагують на погляди, звуки, недомовки, жести...» [131, с. 41]. Автор приділяє увагу портрету Понтія Пілата, підкреслюючи риси, які свідчать про його високе суспільне становище. Драматична поема написана вільним віршем, астрофічна, однак межі рядків здебільшого збігаються з окремими синтагмами, що відповідає логічним паузам у спілкуванні дійових осіб під час живої бесіди.

У першій дії Пілат скептично сприймає звістку про появу нового пророка, бо впевнений у власній проникливості, що увиразнюється використанням просторічних фразеологізмів. Хвилювання римського центуріона Корнелія, викликане вірою в здібності чоловіка, передане дискретністю висловлювань,

неповними реченнями. Дисгармонійний стан прокуратора втілений його антитетичними бажаннями та гіперболізацією поганого самопочуття: «Здається, репне голова від болю» [131, с. 46]. Передчуття, які висловлює Прокула, дружина Пілата, сповнені висхідної градації масштабів наближення зла, що через суб'єктивні почуття жінки перетікають у загрозу для всього політичного устрою Риму. Діалог із дружиною показує спорідненість, діалектичну цілісність подружжя за рахунок повтору слів у їхніх репліках і протиставлення поглядів у тих аспектах родинного життя, які відображають специфіку чоловічого й жіночого начал:

Пр о к у л а (*озирається*).

Ліпше мали б дочку...

П і л а т.

Щоби, як ти порозпускала нюні!

Хвалім богів – вони дали нам сина! (*Цілує її.*) [131, с. 51].

Тривога матері за сином Каєм – лейтмотив спілкування прокуратора з дружиною – дискретно оприявнюється в словах розпачу, які супроводжуються відповідними нервовими жестами. Пілат обриває хвилю материнського занепокоєння, виявляючи власне розуміння утилітарного призначення зовнішньої краси: «Йди і причешись! І Долю не дражни, / покіль до нас прихильна. / Вона не любить плакс і нечупар» [131, с. 53]. Відсутність відомостей про місцезнаходження Кая змінює тональність висловлювань Пілата з розміреної на роздратовану, що виявляється в експресії, риторичних питаннях, обірваних фразах із погрозами. Занепокоєння віддзеркалюється хвилею хаотичних бажань, оформлених окличними реченнями, побудованими за антитетичним принципом: «Хіба це сік – помиї, а не сік! / І не раби в цьому домі, а каліки!» [131, с. 57].

Особливого звучання набуває мотив безроздільної влади імперії над її представником і проектування через нього римської величі й насильницького характеру її визнання. Градація драматичної напруги поступово збільшується через накладання на передчуття Прокули зловісних народних прикмет, які помічає служниця: «А те, що квочка заспівала півнем! / Що помаранч за ніч узяв

й засох! / Що вороння ще з досвіта злетілось!.. / Он чуєш? Каркає. До лиха це усе» [131, с. 65]. Будучи намісником кесаря, Пілат передусім дбає про цілісність імперії, не ставлячи під сумнів її законів. Так, прокуратор байдуже сприймає крики болю раба, якого жорстоко карають за крадіжку кістки, однак шум, що заважає бесіді з радником Йосипом, його дратує.

Паралелізм персонажів Пілата й Ісуса супроводжується різними способами їх зображення: прокуратор поданий у динаміці, а образ пророка постає з розпорошених інохарактеристик, висловлюваних враженими месією підлеглими намісника Риму. Однотипними піднесеними реченнями Йосип констатує винятковість Ісуса, його цілісність і гармонію: «ВІН – друг для всіх. / ВІН – понад племенами. / ВІН – ніби каже мовами всіма, / хоча, звичайно, просто іудей...» [131, с. 72]. Непорушність Риму перед будь-якими загрозами увиразнюється словами Пілата – симетричним експресивним катреном з повторами окремих слів, які надають його мовленню посиленого звучання: «У морі Середземнім утопити / ніхто не зміг могутній Рим і досі! / А в ложці ми утопимо зілотів. / Не іудеям похитнути Рим» [131, с. 75]. Дія завершується прискореним розвитком подій, коли раптово з'ясовується, що із сином Пілата трапилося нещастя.

Початок другої дії відображає занепокоєння прокуратора та його радника станом Кая. Персонажі пересуваються колами, і така циклічність рухів співзвучна накладанню одна на одну фраз у висловлюваннях співрозмовників:

Й о с и п. Здається, вчасно вийшов я до нього.

Я завжди вчасно вмію появлятись.

Іще б навчитись вчасно так зникати!.. [131, с. 83]

Разом із цим посилюються настрої непевності й тривоги, що виражаються через поєднання внутрішньої та зовнішньої антиципації, негативного тлумачення Пілатом почутої прикмети. Дисгармонія емоційної атмосфери підкреслюється появою слабого Кая, який за допомогою подовжених початків слів та алогічного ланцюжка коротких фраз оприявнює руйнування внутрішньої системи цінностей, закладеної батьками: «Це – р-раб. / Це – оп-пахало страусом було. / І б-бігало

десь у п-пісках Єгипту. / Т-тепер це п-пір'я робить н-ніби вітер. / Вже не б-біжить, а тільки н-ніби робить. / І н-ніби вітер. Н-ніби с-страус той...» [131, с. 90]. Його слова витворюють образ хижої імперії, яка плекає в людях найгірші їхні риси, спонукає до злочинів, намагається встановити контроль над кожною особистістю. Наприкінці другої дії динаміка розвитку подій пришвидшується: Пілат дізнається про схоплення двох злочинців і зникнення сина. Обрамляє перші дві змістові частини напружений стан очікування катастрофи, який увиразнюється повтором і розширенням переліку лиховісних передчуттів та знаків природи.

Художній простір третьої дії підкреслює емоційний темпоритм зображуваного за допомогою пейзажу, центральним образом якого є колір неба, що варіюється «від світанкового до червоно-чорного наприкінці» [131, с. 111]. Монолог на початку частини співзвучний епіграфові твору й розкриває тягар відповідальності, який лежить на прокураторі. Болісні відчуття і тривожні переживання Пілата відтінюються інохарактеристикою його дружини, яка показує зовнішні прояви дисгармонійного стану чоловіка: «І зблід чогось. І в погляді непевність. / І руки – глянь! – / чому вони тремтять?» [131, с. 112]. Здивування прокуратора набуває гротескної форми, коли Никодим зізнається йому, що теж вірить у святість Раббі. Образ цього заможного іудея підкреслює антитетичний принцип відображення ставлення до грошей Ісуса та Пілата. Перший відмовляється прийняти плату за очищення душі чоловіка, а другий охоче використовує можливість відняти в Никодима статки. Допитуючи Ісуса, прокуратор розгублений, оскільки не розуміє провини чоловіка, який стоїть перед ним: «Мені ж сказали: ТИ супроти Риму, / Мені сказали: закликаєш ТИ, / щоб не корились хитрі іудеї, / щоби податків Риму не платили... / То чий ТИ цар? ТИ цар, ачи не цар?» [131, с. 124]. Емоційно насичений образ агресивного натовпу, який вимагає страти Ісуса, показаний очима служниці Аретузи, що забезпечує максимальну концентрацію внутрішнього напруження дійових осіб, динаміку перебігу сакральних подій перед стратою й естетизацію біблійного тексту шляхом виведення за лаштунки картин знущань над Ісусом. На передній

план зображуваного виходить мотив протиставлення натовпу й прокуратора, який доходить кульмінації в момент потурання бажанню людей стратити месію. Розв'язка демонструє драматичний пафос твору, оскільки смерть Ісуса тільки поглиблює внутрішню дисгармонію Пілата: «Мені ще так ніколи на душі... / Щось я фатально не зробив сьогодні! / Щось міг зробити – міг, та не зробив...» [131, с. 142], – а заповіді Божі можуть продовжувати своє безсмертне існування в людських душах.

Отже, драматичне є художньо-естетичною домінантою твору Л. Пастушенка «Судний день Пілата, прокуратора Іудеї», оскільки наскрізним у його змісті є стан тривоги. Для його увиразнення драматург використовує засоби інтонування, риторичні фігури, повтори тощо, які підкреслюють відповідну емоційну оцінку зображуваного.

Таким чином, представлені твори на рівні авторських жанрових визначень або в межах інтерпретацій підпорядковані драматичному пафосу. Він виражається засобами емоційного темпоритму, композиційними особливостями, емоційно-змістовим навантаженням дійових осіб. Характерними особливостями першого аспекту є переважання вільного віршування, перенесення, поєднання різних типів рим і римування, астрофічність або багатство строфічних конструкцій. Покладені в основу драматичної дії, ці засоби створюють необхідне співзвуччя між окремими реакціями та станами дійових осіб і цілісним сприйняттям структури й художньо-естетичного навантаження творів.

2.5 Естетичні виміри драматургічної генерики

Однією з концептуальних особливостей творів української драматургії 1990-х рр. є наявність такої системи авторських жанрових визначень, де закладений потенціал естетичних вражень реципієнтів. Разом із цим простежується еволюція представлення драматургічного тексту, яка відображає пошуки адекватних форм для підкреслення кризи культури українського суспільства. Яскравими прикладами цих явищ у літературному процесі

виступають п'єси «Кінець віку (Вода життя)» В. Шевчука, «Гора» І. Драча, «Брате мій, Каїне...» Ю. Антиповича, «Дев'ятий місячний день» О. Погребінської та «Полум'я любові» О. Омельченко.

Назва твору В. Шевчука «Кінець віку (Вода життя)» двокомпонентна і представляє поєднання реалістичного й символічного аспектів перехідного періоду, які своєю цілісністю витворюють новий зміст, що утверджує закономірність розвитку суспільства на основі асоціації з відомим висловом Геракліта про мінливість усього існуючого. Відтінок другого компоненту розкритий контекстуально як узагальнення емоційного темпоритму, створюваного дійовими особами. Композиція драми об'єднує дві дії, перша поділена на 30, а друга – на 35 яв. Асиметрія дій відповідає асиметрії яв, що відрізняються за обсягом, однак зберігають змістову функцію – відбивають зміну складу дійових осіб, чим виправдовують естетичні очікування реципієнта.

В основі сюжету твору – приїзд музиканта Станіслава додому. Штрихом до його портрету є авторська вказівка на вік – чоловікові 50 років. Ця констатація підхоплюється монологом Станіслава, де він подає своє життя в образі каруселі, «що крутиться, і з якої годі зіскочити, хоча тебе давно змудило» [185, с. 275]. Крім того, він же є оповідачем і повідомляє реципієнтам про подальший розвиток сюжету. Станіслав відвідує сімох тіток. Очевидно, що вибір такої кількості не випадковий, оскільки чоловік порівнює своїх родичок з нотами, а їхню взаємодію – із творенням особливої музики: «Сім нот – і сім моїх тіток. Вони, тітки, творять не так рай для себе, як пекло, в якому кожна кипить у власному казані, але й це кипіння – вода життя» [185, с. 308].

Художня дійсність твору роздвоєна: крім безпосередньо зображуваної дії перебігає робота свідомості Станіслава. Через прийом сновидіння відтворюється цілісний образ родини музиканта. Монологи чоловіка продовжують і пояснюють обговорювані з тітками проблеми. Однією з них є проблема самотності митця, яка розкривається через інтертекстуальні зв'язки з віршем Лесі Українки «Забута тінь». Аналіз цієї поезії спонукає Станіслава до постановки проблеми пошуку обраниці, яка зможе самовіддано його полюбити: «Де знайти в цьому світі вірну

тінь, без якої неможливий ні творчий безум, ні одкровення, де та, котра відречеться від себе задля чужої слави тільки для того, щоб оберегти вибранця тієї слави від порожнечі, виснаження та самотності – руйнівників мистецької сили?!» [185, с. 292]. Мотив самотності є складником внутрішнього конфлікту музиканта, що спричинений дисгармонією зі світом і розвивається на фоні спілкування племінника з тітками.

Першою в галереї образів є тітка Настуся: «Могутня, в тісно обляглій сукні у велику квітку, сукня вицвіла й поблякла. В неї вольове з підгаром лице, а між бровами чимала, майже чорна бородавка» [185, с. 275]. З її образом пов'язаний мотив відречення від близької людини заради збереження власного життя. В основі такого вчинку лежить різний рівень національної свідомості, який впливає зі звинувачень тітки, що подані у формі антифразису: «Та й він добрий. Нащо було виставляти ту вишиту сорочку – ліпше б думав про жінку й дитину» [185, с. 286]. Іншим мотивом, який розкривається під час діалогу Станіслава з Настусею шляхом повтору, є мотив старості: «Старість – не радість»; «Старість, Славику, – це важка річ!» [185, с. 287] тощо. Саме похилим віком тітка пояснює різні недоліки своїх сестер, про які охоче розповідає племіннику. В особі Станіслава Настуся шукає підтримки, співчуття, розуміння: «Тільки мрію, щоб ти приїхав і щоб було кому душу вилити» [185, с. 289]. Висхідна градація обговорення новин завершується порушенням лейтмотиву продовження роду. Серед його представників це завдання під силу тільки Станіславі. На необхідності його виконання й наголошує тітка Настуся: «Маєш тямити: в людини мусять бути обов'язки перед своїм родом» [185, с. 290]. Мова жінки наповнена просторічними словами, фразеологізмами тощо, що разом з такими рисами її образу, як простота й прямолінійність, творять образ народної Настусі, на якій тримається побут усієї родини.

Наступною на індивідуальну бесіду приходить тітка Марія, і тут відбувається порушення композиції, оскільки розповідь про її долю подається після завершення спілкування. Автор накладає два плани висвітлення подій: повідомлення Станіслава («Після арешту чоловіка тітка Марія виявила неабияку

активність, щоб довідатися про його долю, за що була заарештована, катована й пройшла всі кола пекла» [185, с. 297]) та пристрасне розуміння подій самою жінкою, сповнене болю й осуду («Я ж бо не відреклася, як Іуда, від Павла, як та сучка Настя від свого Максима відреклась» [185, с. 295]). Образ тітки супроводжує композиційна спадна градація від поетичного піднесеного образу самозречення дружини Данте до образу горили, що «топче філософа й перетворює на падло» [185, с. 297], – останнє уявляється Марії символом ХХ ст. Саме таку градацію пережила сама жінка: від дружини викладача філософії Харківського університету до понівеченої тюремним життям самотньої жінки, єдина втіха якої – алкоголь.

Зовні тітки-близнючки Ольга й Олена відрізняються лише Ольжиною родимою плямою на щоці. Їхні долі також мають багато спільного – лише Ольга мала сина, а Олена бездітна. Зі слів Станіслава, після загибелі хлопчика «близнята потім цілий рік докоряли одна одній, що не вгледіли Мітюлі, але вини на себе не взяла жодна» [185, с. 300]. Ця трагедія зав'язала конфлікт між сестрами, об'єктом якого на момент візиту племінника стає одяг, у псуванні якого тітки звинувачують одна одну. Давня образа за те, що інші сестри не допомогли грошима на пам'ятник сину, спонукає Ольгу пропонувати Станіславу спосіб викрити удавану прихильність тіток: «Приїдь і нічого не привези! Ото буде кіно! Побачиш, де дінеться їхня привітність. Де сердечність, бо це так» [185, с. 301–302]. Жінка не розуміє високих запитів Станіслава щодо майбутньої обраниці. На її думку, чоловікові гроші є гарною запорукою створення родини. А от тітка Олена розуміє причини самотності Станіслава: «Великі люди, як би сказати... з печаткою на лобі. А це значить – приречені. Таке мені ще колись мій Костя казав. Тому в нас і не було з ним дитини» [185, с. 307]. Олена відчуває провину за знищення віршів свого покійного чоловіка, що спричинює її самоприниження та приниження інших жінок, яких вона звинувачує в поверховості й недалекоглядності.

Тітку Людю Станіслав називає соль-мінор. Художньою деталлю образу є постійний травматизм, переламані кінцівки. Її травми виправдовують

зловживання ліками, до яких тітка вдається, аби впоратися із самотністю. На відміну від інших мешканок будинку, вона ніколи не мала чоловіка. Єдині стосунки обірвалися через втручання тітки Олени, що заклало основу подальшої ворожнечі в родині. Пошук гармонії у власному житті спонукає тітку Людю відвідувати церкву. Але її релігійність удавана – святий, якому вона молиться, вибраний випадково, та й християнських заповідей вона дотримується вибірково. Деформація особистості тітки Броні спричинена заміжжям за радянським офіцером, через що її мова сповнена ідеологічних кліше «враг совецкой власті», «опіум народа» [185, с. 315] тощо, а саму постійно тягне підслуховувати, писати на сестер донос через спалені вірші Олениного чоловіка. Драматичності образу надає контраст між переконаннями тітки Броні та дійсністю, у якій радянська влада зруйнувала її родину, а чоловік, замість смерті на полі бою, гине від рук товариша за перелюб. Завершує цикл бесід тітка Віра з її захопленням любовними романами. Однак насправді її романтичні герої виявляються шахраями. Слова Віри стають фінальним композиційним акордом спілкування із живими членами родини: «Ти живи! Живи, як можеш. І як мусиш. Щоб не розчавив тебе цей дім, коли зруйнується остаточно» [185, с. 322].

Зав'язки конфліктів між сестрами – у минулому родини, у часах їхньої молодості – спричинюються різницею ідеологічних поглядів, які безповоротно деформували свідомість сестер. Їхні конфлікти так і не досягають кульмінації, оскільки є класичною єдністю й боротьбою суперечностей, що в основі стосунків цієї родини: «Кодло старих бабів, яке поміж себе гризеться, але одно без одної жити не може» [185, с. 292]. Зав'язка внутрішнього конфлікту Станіслава полягає в його житті за межами родинного дому: «Там, шановне товариство, де я постійно живу, життя затовкнене, копітке, весь час дзвонить телефон, щось запитують, кудись кличуть, хочуть зустрітися чи запрошують на зустріч» [185, с. 276]. Кульмінація ж подана під час другого сновидіння, у якому збирається весь рід чоловіка. Драматична розв'язка показує позитивне зрушення в особистому житті Станіслава й повернення бажання творити.

Естетичний принцип будови п'єси В. Шевчука «Кінець віку (Вода життя)»

– контраст між гармонією музичного мистецтва і дисгармонією внутрішнього світу його творця; дисгармонія на різних рівнях групового буття особистостей, деформованих радянською дійсністю – формують драматичну доміную твору. Разом з тим традиційні жанрові ознаки драми автор урізноманітнює трагікомічними мотивами: життя родини лише зовні організоване й упорядковане, але іронічний відтінок міжособистісного спілкування тіток свідчить про застарілість і відмирання тих цінностей, які лежать в його основі.

Назва п'єси І. Драча «Гора» має подвійне значення: пряме – місце поховання Т. Шевченка, символічне – високе значення постаті великого письменника, який усе життя підносився над ворожим оточенням. Характеризуючи поетичну творчість І. Драча, Л. Тарнашинська зазначила, що «художня палітра цього майстра слова пронизана естетикою новизни» [75, с. 17]. Таке твердження суголосне зі зверненням письменника до рідко вживаного принципу колажу. Автор максимально використав можливості жанрового визначення, стисло представивши джерельну базу зображуваного, художньо-естетичне навантаження твору й композиційні особливості тексту: «Документальна драма-колаж у двох частинах, відтворена за листами, спогадами та віршами, доносами та розпорядженнями, які стосувалися Т. Г. Шевченка і його похорону на Чернечій горі». І. Драч є ніби режисером, організовуючи емоційний темпоритм сприйняття використаного матеріалу і добираючи саме ті компоненти, які забезпечили б цілісне відображення лейтмотивів твору. Лексико-синтаксичний паралелізм назв частин драми-колажу не лише підкреслює подібність їхніх композиційних структур, а й містить симетрію значень, що контекстуально ототожнюються: «Хата, або Страсті Тарасові за Варфоломієм Шевченком» та «Гора, або Страсті Тарасові за Грицьком Честахівським». Разом із цим уведення до титулів середньовічного сакрального жанру створює ідейно-естетичний паралелізм долі Т. Шевченка й Ісуса Христа, оскільки послідовно представлені дві художні реальності існування письменника: земне життя і відображення його образу після смерті. Винесені в назви антропоніми є змістовими центрами кожної частини, адже навколо них радіально розходяться

інші різностильові компоненти. Такий принцип колажу драматург уже випробував у поємі-симфонії «Смерть Шевченка» (1962).

Підзаголовок першої частини «Варфоломій Шевченко – поміркований голова» підкреслює в характері брата письменника рису, яка забезпечує гармонійну основу зображуваного. На цьому фоні І. Драч різними композиційними елементами викладає образ Шевченка-людини, умовно тричленний: внутрішні якості, особливості зовнішності та соціальне становище 1859–1860 рр. Першу сторону головно подає Варфоломій: «Заслання і солдатчина за Аралом не загрубili, не зачерствили ніжнього, доброго, м'якого й люблячого серця Тараса...» [59, с. 12]. Друга увиразнюється лейтмотивом пошуку ідеалу родинного щастя й пов'язана з образами Харити й Лукери Полусмакової. Вони обидві зображені різнобічно і надають колажу яскравості завдяки використанню таких фрагментів, які своєрідно ілюструють ту чи ту рису кожної дівчини, як-от у такому зіставленні. Харита очима Варфоломія: «Не можна сказати, щоб вона була красива, але щось у неї було дуже симпатичне: тихий характер, ніжне і добре серце Харити, чиста душа і молоді літа були красою Харити» [59, с. 17]. Шевченко очима Харити: «Що це ви вигадали?... За такого старого та лисого! Що вам казати? Для мене він був тоді тільки пан, та ще й чужий, незнаємий, до того й старий, що вертався додому іноді під чаркою. Він ніколи зі мною не балакав, і я навіть не примічала, який він з виду був» [59, с. 18]. Третя опосередковано пов'язана з образом Ликери і також розкрита в комічному епізоді теологічної бесіди Шевченка й Козловського. Автор вдається до контрасту між узагальненням почутого підполковником Грибовським і поясненням ситуації самим письменником. Другим лейтмотивом, яскраво представленим у фрагментах, які належать Шевченку, є пошук місця для хати біля Дніпра. Однак тут принцип колажу послаблюється й поступається прийому повтору.

У другій частині образ українського письменника сакралізується, набуває ознак піднесеності та представляє передусім Шевченка-митця, значення творчого внеску якого поєднує повагу простого народу і страх чиновників перед можливістю заворушень після його смерті. Об'єднує ці тематичні вектори образ

Грицька Честахівського, чиє ім'я автор також виносить у побудований за принципом лексико-синтаксичного паралелізму до попереднього підзаголовок другої частини: «Грицько Честахівський – буйна голова». Поступово переходячи від одного епітету до іншого, І. Драч опосередковано забезпечує посилення динаміки зображуваного. Принцип колажу відтворює контраст між урочистістю й буденністю похоронної церемонії, що увиразнює цей епізод біографії Шевченка і посилює драматичний пафос твору. Порівняймо репліки Грицька «Нехай, ясний світе, нехай хмара гине, нехай свята Україна на волі спочине та небо у той край поглядає, як сонечко сяє, як Тарасова правдива круг сонця літає Душа щира, а білеє тіло лежить на Україні на Чернечій славній горі в сирій землі у глибині – у темній хатині» [59, с. 74] та «У мене зовсім немає ніякої думки в голові, а просто завтра вранці достанемо заступів та лопат, поїдем вкупі з Київською громадою та збудуємо своїми руками нашому Батькові хату» [59, с. 79].

Композиційною особливістю страстей І. Драча є послідовне нанизання традиційних релігійних компонентів «життя – смерть – воскресіння», але відмінністю є комічне обігравання останнього етапу, побудоване на переході від невпізнання до впізнання: «Я одсунув вікно й питаюсь: “А хто ти такий?” – “Шевченко!” <...> і жінка, і діти до смерті поперелякувались; то якби він не сказав: “Чого ти кричиш? Я Шевченко, старший брат того, що на горі захований”» [59, с. 90–91]. Завершується основна частина твору драматичними фрагментами доль згадуваних у п'єсі жінок, які так і не знайшли особистого щастя. У своєрідному епілозі І. Драч деталізує певні обставини похорону письменника, ставлення до нього жандармерії та перебіг відносин з Ликерою Полусмаковою. Такі різні за стилем характеристики довершують цілісний образ Т. Шевченка, побудований на поліфонії контрастних оцінок його життя й значення для українського народу.

У «Горі» І. Драч поєднує виражальні можливості різних форм творчої діяльності людини, вдало використавши для створення своєрідного літературного портрету композиційний принцип, який забезпечив цілісність сприйняття різностильових фрагментів двох картин документальної драми-колажу. Уведення

комічних епізодів у дійство, виразно алюзоване до храмового, свідчить, що автор спирався радше на пізнє тлумачення жанру, пов'язане з перетіканням у світське мистецьке середовище.

Синтезування жанрів різних видів мистецтва наявне в п'єсі Ю. Антиповича «Брате мій, Каїне...». Його назва є риторичним звертанням, алюзією, що підкреслює трагічність зображеного. У жанровому визначенні автор зазначає, що це «фрески з уяви і з документів» [6, с. 71], указуючи на фабульні джерела твору. Характерною ознакою фресок, що виконуються «водяними фарбами на свіжій штукатурці» [109, с. 548], є монументальність. Ю. Борєв зауважує їхню різноматематичність у провідних художників, наприклад Рафаеля. Фрески, віднесені мистецтвознавцями до видатних, досконалі з погляду композиції, колористики, законів перспективи, зв'язку переднього і заднього планів. Але провідною особливістю жанру, що її слід дотримуватися в його літературному відповіднику, є збереження стилю епохи [26, с. 179].

У п'єсі Ю. Антиповича «дія відбувається в Україні в роки Громадянської війни» [5, с. 71]. Її учасниками стають відомі історичні постаті й представники тогочасної культури. Твір складається з 6 дій, кожна з яких композиційно представляє нову картину в новому місці з новим складом дійових осіб, об'єднаних зображенням часом і лейтмотивом засудження братовбивства. Колористика твору включає чорний, червоний та жовто-блакитний кольори, відповідно до військових сил, що борються за територію України. Табір Махна відображає хаотичність ідеологічної основи війська Гуляйполя, диспропорційність пріоритетів його ватажка, низький культурний рівень керівного складу, утілений вульгаризмами, зниженими порівняннями, натуралістичними образами зовнішнього збройного протистояння та внутрішніх протиріч. Яскравою художньою деталлю, що підкреслює несумірність декларованих комуністичних ідеалів і реальних цінностей Махна є шампанське «на срібнім подносі» [6, с. 80], яким революціонери святкують прийняття стратегічних рішень.

Осмислення братовбивчої війни М. Грушевським і В. Вернадським

розширює масштаби розуміння причин революційних подій із наукового погляду. Якщо в таборі махновців війна спримітизована, то погляди цих персонажів її естетизують, установлюючи зв'язки з діяльністю законів Усесвіту: «Грушевський. Яка розкішна ніч! А ми неначе перед стратою... Не випадково, мабуть, Всевишній висіяв над нами сю моторошну красу» [6, с. 80]. Слова науковців сповнені трагізму через приклади знищення людей в ім'я хибних ідеалів, створених довільною інтерпретацією ідей соціалістів-утопістів. Гірка іронія покладена в основу контрасту між прогнозуванням майбутнього Вернадським «з людиною в епіцентрі Всесвіту» [6, с. 86] і знущанням незнайомців над науковцями. Поява В. Винниченка вносить додаткові відтінки комізму, відображені в надмірній драматизації суперечки й глузуванні з пацифізму, який, на думку письменника, стримує розвиток українського суспільства. Фінал суперечки драматичний, оскільки культурні діячі виявляються здебільшого слабкодушкими перед страшними подіями громадянської війни: Винниченко та Грушевський тікають, залишивши пограбованого махновцями Вернадського самого на шляху розвитку науки: «Вернадський. Скачіть, скачіть. Чорт! Не мої черевики. І обидва на одну ногу... Ей, ей, козаче! Переплутав. Тільки хвости мелькнули. А завтра – доповідь в академії... Плакати хочеться, панове» [5, с. 95].

У ставці С. Петлюри увага концентрується на його державотворчих ідеях, утіленню яких протидіють масштабні сили супротивників різних армій. Головний Отаман прагне, перш за все, подбати про духовний розвиток народу за допомогою українізації церкви, однак драматизм процесу полягає в тому, що провідник не здатний стримати своїх підлеглих від нищення єврейської нації. Теологічна бесіда між В. Липківським і махновцями, які прийшли на переговори з С. Петлюрою, оприявнює огидні, абсурдні й утопічні засади їхньої боротьби: «Держави зметьом з лиця землі, міста – також, розсадники розпусти. Сім'ю, як такову, ліквідуємо. Жінка стане надбанням обчества. Дітей виховуватиме держава. Повна свобода дій для всіх. Розкутость в усьому» [6, с. 104]. Посилення драматизму простежується через образ Липківського, який розуміє

безперспективність таких союзників для військ УНР, але не встигає поділитися своїми висновками із С. Петлюрою.

Позиція О. Коллонтай, яка привозить орден від Леніна до табору махновців, викриває злочинну щодо людини сутність партійної ідеології, в основі якої лежить тотальна аморальність: «Цінність людських життів – не лише якогось там Махна чи Петлюри, а й наших з вами, – меркне, яко лучина, перед могутнім горном всесвітньої революції» [6, с. 109]. Через прийом театру в театрі зображена вистава, змістом якої є жорстока розправа махновців над полоненими. Дисгармонійність такої пропаганди насилля, засуджуючи її, підкреслює наречена Нестора Галина: «Мистецтво – щось інше, духовне, людяне» [6, с. 121]. Натомість ця естетизація зла викликає захоплення в радянського командувача В. Овсієнка, для якого масові страти є неодмінним атрибутом революційних змін суспільства.

Палітра фрески безпосередньо пов'язана з образом крові, наскрізним у творі. На найвищому рівні ці компоненти є частинами задекларованого назвою філософського підтексту. Біблійна притча про Каїна й Авеля на сюжетному рівні представлена історією махновця Пампухи, брат якого перейшов до війська С. Петлюри:

М а х н о. А впіймаємо Івана – сам кокнеш! При народі, в Гуляйполі. Щоб іншим неповадно. Котись!..

П а м п у х а. Аг-га-ага! Вік не забуду. Тільки що у нас одна кров з Іваном. Як же я? Одна мати в нас.

В о л і н. Я тобі дам «одна!» З одної утроби виповзли, а кров у вас різна: в одного красна, в другого – жовто-голуба [6, с. 74].

Безпосереднього осюжетнення біблійний текст набуває наприкінці твору, коли віч-на-віч зустрічаються Махно і Божевільний – утілення Каїна й Авеля. Розв'язок п'єси трагічний – Божевільний гине від кулі командира-махновця, а Нестор, потураючи своїм егоїстичним інтересам, вирішує зрадити С. Петлюру.

Розрізнені картини часу війни гармонійно поєднуються, створюючи ефект цілісності й об'ємності зображуваного, а мова дійових осіб стилізована

відповідно до їхньої соціальної ієрархії. Яскрава колористика п'єси вдало підкреслює картини братовбивчої війни, що складають панораму суспільного життя українців початку ХХ ст., немов окремі фрески – гармонійний інтер'єр храму.

Деякі риси драматургічного доробку О. Погребінської визначив Я. Верещак: «Сюжети її п'єс щасливо поєднують у собі всі ознаки правдивих реалістичних творів із містикою та абсурдними ситуаціями, як правило, забарвленими дотепними комедійними елементами» [1, с. 87]. Назва твору «Дев'ятий місячний день» конкретизує час дії згідно з оберненою системою літочислення, більш давньою, ніж традиційний сонячний календар. Особливість цього дня розкрита контекстуально й містить попередження про небезпеку, а пояснення суперечок у родині впливом місяця звучить в унісон до авторського жанрового визначення – «трагікомедія у двох діях» [156, с. 154]. Уже на цьому рівні проявляється використання прийому парадоксу, визначального в композиційній структурі твору, оскільки він поділений на три дії. Художній простір зображуваного представлений квартирою, інтер'єр якої втілює дисгармонійність образів дійових осіб і стосунків між ними, а також особливості суспільства перехідного періоду: «Старі, добротні меблі змішуються з нікудишніми: різьблений комод і “кульгава” дачна табуретка, посуд на круглому (обов'язково круглому) столі – тонка порцеляна, радянський фаянс та італійські нерозбивні склянки» [156, с. 155].

Простежується симетрія в авторських описах роду занять пар персонажів Олег / Олена, Віктор Михайлович / Ганна Аркадіївна, відповідно «архітектор» / «жінка без певних занять», «будівельник» / «інтелігентна дама» [156, с. 154]. Уже в переліку дійових осіб закладений потенціал до встановлення гармонії в їхніх стосунках. З естетичного погляду «основу трагікомедії складає трагікомічне світосприйняття художника, витоками якого служать найрізноманітніші тенденції: критичне ставлення до існуючих суспільних порядків і правил, відчуття неподоланності життєвого конфлікту, <...> прагнення до висміювання пороків, вульгарності соціально-моральних засад, до компрометації їх гумором,

іронією, сатирою» [196, с. 356].

Носієм комічного є Олег, який у самохарактеристиці стверджує: «Я цинік, скептик» [156, с. 187]. Його спілкування з колишньою дружиною, побудоване у формі чергування тез і антитез із парадоксальним фіналом, показує відсутність справжніх причин конфлікту. Іронією пронизане й ставлення до слів матері, яка, на думку сина, не схильна до критичного оцінювання поведінки інших, оскільки відмежована від безпосереднього сприйняття дійсності:

М а т и. Чому ви дозволяєте собі так говорити про людей?

О л е г. Тому що ми з ними стикаємося кожного дня. А ти про них знаєш тільки з книжок [156, с. 158].

Його прагнення змінити порядок взаємовідносин у родині має лише зовнішній характер і втілюється несподіваними вчинками з пафосом надмірного комізму. Дисгармонією насичене все життя Олени, починаючи від пригорілого пирога і до її суперечливих бажань стосовно колишнього чоловіка. Вона постійно виявляє свою присутність у житті Олега під штучними приводами, що свідчить про самотність жінки і непогамовані почуття. Гротескно зображене піклування Ганни Аркадіївни про здоров'я свого вже дорослого сина. Саме вона є носієм трагічного у творі. Попри наявність сина й чоловіка, який виявляє до неї симпатію, вона також відчувається самотньою, оскільки Олег не поділяє турбот матері, а Віктор Михайлович не може замінити їй колишнього чоловіка. Ганна Аркадіївна розповідає, як поступово втрачала все, що було для неї дорогим: «М а т и. Мені п'ятдесят п'ять років, а я жила, кохала твого батька – він помер, я любила свою роботу – її нема, я любила тебе – ти виріс...» [156, с. 186]. Її монолог висвітлює абсурдність ігнорування людиною можливостей бути щасливою.

Приїзд племінниці Олега Ірини стає тим випадком, що змушує його й Ганну Аркадіївну переосмислити своє життя. Ситуація, у яку потрапляють персонажі, набуває ознак парадоксальності, оскільки дівчина просить поховати прах своєї бабусі в одній могилі з її колишнім чоловіком, батьком Олега. Образ дівчини контрастує з іншими членами родини Смелянських, що підкреслюється

враженням Ганни Аркадіївни: «Ви знаєте, Іро... От я прислухаюся до себе... Прислухаюся до внутрішнього голосу... І дивлюся на вас... Ви дуже цілісна людина і, я впевнена, дуже добра» [156, с. 171]. Дівчина тонко відчуває внутрішній стан інших дійових осіб і безпристрасно віддзеркалює його сутність, роблячи персонажів безпомічними перед правдивістю її слів: «І р и н а. <...> (*Уважно розглядаючи Олега.*) А від вас нікому не світлішає» [156, с. 174]. Дівчина має своє бачення недоліків Олени, що спотворюють стосунки між подружжям:

І р и н а. А ви хіба не знаєте в чому ваше щастя?

О л е н а. Ні, оскільки я не схожа на щасливу людину.

І р и н а. Ви дуже щаслива людина. Просто ваше щастя – у знищенні інших [156, с. 182].

Образ Ірини балансує на межі реальності й вигадки, оскільки у фіналі твору з'ясовується, що перша дружина батька Олега похована у своєму місті. Ця таємниця не має пояснення, однак з'ясування загадкових обставин гармонізує стосунки між Олегом та Оленою. Символом відновлення гармонії в родині Ганни Аркадіївни стають шпалери, якими її майбутній чоловік, Віктор Михайлович, доклеює другу половину кімнати.

Таким чином, у п'єсі О. Погребінської «Дев'ятий місячний день» наявні риси і трагедії, і комедії. Це загалом відповідає наявному жанровому означенню, якщо вважати, що автор взувався на його класицистичне тлумачення, адже на прикладі переходу однієї родини від безвихідного спустошеного існування до появи можливості повноцінного щасливого життя передане художнє узагальнення всього українського суспільства 1990-х рр.

Метафорична назва твору О. Омельченко «Полум'я любові» відображає характерні ознаки жанрового визначення драми-феєрії: зосередження уваги на інтимному переживанні, поєднання елементів природного й людського світів. Останнє підкреслює перелік дійових осіб, де простежується розмежування людей і міфологічних істот. Окремо виступають персоніфіковані відтінки почуттів: «Лади́на непогасна любов», «Любов (вона ж – Любов-згадка, Сон-згадка)» [128,

с. 3]. Структурно композиція твору об'єднує пролог, 15 частин основного тексту та 4 частини епілогу. Пролог відкриває світ дисгармонійного внутрішнього стану головної дійової особи, що переданий чітко ритмізованим мовленням – п'ятистопним ямбом із хіастичним римуванням і поєднанням окситонної та парокситонної рим. Особливого емоційного темпоритму тексту надає асонанс звука «о», що разом з метафоричним та образними епітетами передають деформацію внутрішнього світу, підкреслену досконалістю природи: «Розп'ята поміж простору, несучи ошукані оманю надії, миттєвій неповторності радію, молюсь на цю божественну красу» [128, с. 3].

У першій частині подана характеристика образу Диявола, співвідносна з традиційними релігійними уявленнями про нього як про втілення зла, небезпеки, підступності тощо. Його індивідуалізація здійснена в наступній частині, яка розкриває зав'язку основного драматичного конфлікту між ним і Любов'ю: «На глум п'їтьми піднімемо Любов!» [128, с. 6]. Разом із цим, задум диявола має бути втілений у світі людей, які, на його думку, є безпомічними перед силами зла.

З-поміж дівчат у третій частині виокремлюється Лада своїм тонким відчуттям майбутнього. Її ім'я асоціюється з українськими міфологічними віруваннями про світову гармонію, оскільки його має «богиня Всесвіту, краси та любові» [41, с. 30]. Зародження почуттів між дівчиною й Сергієм приводить до проміжної кульмінації – першої, невдалої спроби Диявола перемогти Любов. У четвертій частині за допомогою персоніфікованого образу спогаду розкрита піднесеність стосунків між молодими людьми, що увиразнена метафорами й асонансом звука «і», але контрастує з буденністю розвитку їхніх почуттів, підкресленою смисловими паузами. Порівняймо «Зелений ліс і тіні там навскіс. Травичка світлячками засріблилась. І очі – в очі. Шовкозлива кіс від доторків хвилюючись іскрилась» [128, с. 9–10] і «Біда вже по п'ятах ходила. І “прощай” йому я не промовила. В очах кричала гордість вражена. А ти не міг на мене погляд підвести» [128, с. 12]. Персоніфіковані небесні й земні світила виступають у гармонії з образом Лади, а світ природи стає джерелом передачі відтінків почуттів головної дійової особи.

П'ята частина показує, що сумніви дівчини дають змогу злу проникнути в її душу, та воно не витримує рішучості Лади під час порятунку чужого життя й зазнає ще однієї поразки. У шостій частині події зображені одночасно з двох ракурсів: теперішнього і минулого, – що забезпечує відповідний сумний темпоритм, відображений у зміні віршового розміру, домінуванні парокситонної неповної рими. Сумніви під час чергової розлуки з коханим персоніфікуються в сьомій частині образами потвор, які поглиблюють дисгармонію жінки, викликану відсутністю в житті істинної любові. У восьмій частині драматург показує трагічні наслідки хибних стосунків, які призводять до деформації обох сторін аж до самознищення однієї з них, що персоніфіковане в Голос занапащеної Долі Іншого: «А тебе вже чекала на промерзлій землі, ще й обійми розкрила у святковім вбранні смерть твоя молода, мов усміхнена діва!» [128, с. 24].

Яскравою образністю представлений у дев'ятій частині перебіг почуттів Лади – від спустошеності й безнадії до відчайдушної боротьби за збереження світлих спогадів про Сергія, що текстуально втілений у двобої Диявола і Птахи Любові. Посилення драматизму супроводжується звісткою про важкий фізичний стан коханого, що спонукає жінку до вибору між зовнішньою красою та життям чоловіка. У десятій частині піднесеність почуттів Лади утверджується безкорисливою саможертвоністю, яка деформує її зовні, але не змінює прекрасного в душі головної дійової особи: «Лада мимохідь глянула в дзеркало – змарніле, постаріле вмить обличчя, обрамлене сивою короною кіс. Лише карі очі палають юним вогнем. Не зважає на це» [128, с. 29]. В основі композиційного паралелізму одинадцятої частини лежить принцип контрасту між скорботою Сергія через втрачену любов і радістю Диявола з цього приводу. У дванадцятій частині показані ще одні дисгармонійні стосунки Лади й персонажа, названого Другом. Оскільки вони також засновані на хибному почутті, то швидко деформуються, руйнуючи долі обох. У відчаї жінку знову рятує образ піднесеної Любові, яка наповнює її самоідентичністю: «Ну а він, а він собі – герой, у слова загорнутий прегрубі. Утікай! Ти жінка! Він не любить! А тебе засвідчує Любов!» [128, с. 34]. Прощання з Другом у тринадцятій частині протиставляє рішучість

жінки суперечливим почуттям чоловіка, який зрештою не витримує спокус Диявола і переходить на його бік.

Акцентом авторського жанрового визначення є чудодійний предмет у формі коралів, зла сила якого спрямована на Ладу. У наступній частині коштовність потрапляє до рук жінки, що спричинює драматичне напруження між страхом і спокусою: «Тримати страшно. Щось тут неясне... Кривавий блиск відлякує мене. Узять чи ні? А втім, це – не мара» [128, с. 41]. У фінальній частині Лада проходить ряд випробувань, які загартовують її дух і сприяють перемозі добра над злом, що знаменується появою образу Долі, чий вид утверджує відновлення гармонії в житті жінки та її доньки: «Д и т я. Яка ви гарна! / Сліпну від краси...» [128, с. 48].

Вступна частина епілогу являє собою узагальнений художній образ любові людини, спроектований на безмежжя Всесвіту в його безкінечному існуванні: «Текли століття лавами вогню, у жорнах бід вигранювались люди. <...> Моє ж незгасне і чудне “Люблю!” ще цілу вічність кликать тебе буде!» [128, с. 49]. У першій частині спостерігається спадна градація масштабів утіленого почуття й емоційного темпоритму, що повертає реципієнта до образу Лади. Друга частина оприявнює продовження конфлікту жінки і зла. Попри повернення Сергія в третій частині протидія Диявола спричиняє погіршення стану жінки, появу нових сумнівів, але Лада готова наново протистояти до останньої миті життя. Це зумовлене її вірою в любов, що робить жінку непереможною й непідвладною часу і простору, підносить образ до узагальненої категорії прекрасного: «Глибинні таємниці вам Космос відкрива, стають реальним дійством фантастики дива. Не зрадьте в собі волю, Любов і чистоту! Перемага – хто вірить в гармонію святу!» [128, с. 55]. Фінал епілогу засвідчує драматичний пафос твору: попри перехід Лади до іншого виміру її любов плекатимуть інші завдячуючи вірі в Бога.

Особливості всіх рівнів п'єси О. Омельченко «Полум'я любові» увиразнюють авторське жанрове визначення. Композиційна структура тексту, міфологічні істоти з контрастним ідейно-естетичним навантаженням, казкові художні деталі, високий ступінь образності створюють яскраву й об'ємну

психологічну картину переживань головної дійової особи.

Загалом авторські жанрові визначення творів української драматургії 1990-х рр. представляють домінування драматичного в зображуваному, утілюють змішування особливостей різних літературних жанрів, є апелятивами драматургів не лише до естетичних очікувань реципієнта, але й до масштабних інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків.

РОЗДІЛ 3

АНТИЕСТЕТИКА П'ЄС КІНЦЯ ХХ СТ.

Науковець Г. Сивокінь переконаний, що «естетичний плюралізм в українській літературі, стимульований для різкого оновлення національним відродженням» [146, с. 67], мусить стати вихідною установкою для подальшого розвитку літературознавства. Після його впровадження «багато що доведеться ревізувати, а з другого боку, – доповнювати, наділяючи правами й авторитетом тих, хто сповідував іншу, не канонізовану естетику» [146, с. 68]. Неканонізованість естетики може бути пов'язана або з невідповідністю вимогам панівної ідеології, або із суперечністю літературній традиції. Останнє притаманне мистецтву другої половини ХХ – початку ХХІ ст., що породжує ряд питань стосовно альтернативності або заперечення традиційних естетичних цінностей.

На період поширення авангарду «Нової хвилі» припадають дослідження, які закладають основи впровадження поняття «антиестетика» в літературознавство. Одним із них є «Антигерой» Д. Затонського. Витоки появи антигероя Д. Затонський убачає в антисоціальній силі буржуазії. Звідси «звернення до антигероя – доля тих митців, що не в силах розірвати пута буржуазної свідомості» [47, с. 154]. Такими митцями, на думку науковця, є Г. Грасс, Р. Музіль та А. Робб-Грійє. Аналізуючи роман Р. Музіля «Людина без властивостей», дослідник доходить висновку, що «герой цементує твір, антигерой, навпаки, розріджує, розкладає його, розкладає самою своєю присутністю» [47, с. 169]. Антигерой може спричинити перетворення роману на антироман. Прикладом останнього, на думку Д. Затонського, є твір А. Робб-Грійє «У лабіринті» (1960 р.).

Якщо Д. Затонський розглядає лише можливість появи антироману, то пізніші наукові розвідки констатують розквіт цього жанру у французькій літературі в 1940–70-х рр. Крім згадуваного вже Робб-Грійє, до нього зверталися Н. Саррот, М. Бютор, К. Симон та ін. Термін Ж.-П. Сартра означив уже конкретно

існуюче явище, роман Наталі Саррот «Портрет невідомого» (1947 р.). Характерною рисою цього жанру вважається «експеримент: традиційна класична техніка розповідної прози усувається, натомість застосовуються прийоми безгеройної і безфабульної розповіді» [110, с. 46]. Художня оповідь антироману сприяла виникненню шозизму – наряду, який передбачає фетишизацію предметів. У таких творах людина, її духовний світ перестають бути об'єктами зображення, тому доцільно називати їх прикладами «антиестетики».

Згідно з поглядами О. Киченка, «XX століття кардинально змінило акценти: художній текст вже безпосередньо рівнем свого технічного виконання унаочнив ситуацію розпаду, відтворив соціальний дискомфорт, не пропонуючи ніяких рецептів щодо відновлення втраченої гармонії: у рамках модернізму, а потім й раннього постмодерну маємо справу з моментами жанрової дистилляції (історичним романом без історії, соціально-психологічним – без підкресленого соціального конфлікту чи етичного “уроку” тощо)» [83, с. 99–100]. Таким чином, дослідник ще раз підкреслив вплив суспільних процесів на жанрову модифікацію модерних і постмодерних творів. Однак якщо О. Киченко загалом оцінює цю модифікацію як еволюцію, то мотиви розпаду, дискомфорту, дисгармонії дають змогу говорити про «антиестетичні» тенденції мистецтва XX–XXI ст.

Т. Гундорова і Л. Тарнашинська мають власні погляди щодо стану постмодернізму в Україні [77]. Зокрема це стосується моменту його завершення на початок XXI ст. Такі наукові обговорення поглиблюють інтерес до процесу становлення нових основ мистецтва після модерну, який, очевидно, перебуває все ще в розвитку, принаймні на вітчизняних теренах. Сучасні літературознавчі дослідження постмодерних творів представляють концепцію «антитеатру», автором якої є Я. Голобородько. У її основі лежить розуміння дослідником функції слова у творах Леся Подерв'янського як гри. Грою виступають жанрова класифікація творів, їхні назви, мова, склад дійових осіб, представлення персонажів. На думку Я. Голобородька, «оголеною і безпосередньою мовою свого “антитеатру” Лесь Подерв'янський неначе вирішив довести й оприлюднити, що будь-якому канонові завжди можна протиставити антиканон»

[49, с. 156]. В. Єшкілев говорить про контркультурність персонажів творів Подерв'янського, яка полягає в «межовій травестизації хрестоматійних образів радянської класики та авторитетів ТР-дискурсу [тестаментарно-рустикального дискурсу]» [66, с. 96]. Варто зазначити, що художній метод творчості Леся Подерв'янського не набуває масштабів літературного напрямку, як це притаманне мистецьким концепціям 1960-х рр.

Безпосереднє звернення до «антиестетики» наявне в дослідженні Г. Улюри, яка, спираючись на міркування Л. Ірігарей, називає компоненти антиестетики: оцінку жінками-письменницями картин патології як «жестів необхідної відвертості, що має привести до набуття особистісної та групової ідентичності»; право «на нову культурну роль жінки»; «акцентуацію страждань і каліцтва»; «повернення до предвічних образів “жіночого начала”» [164, с. 68]. У цій концепції «антиестетики» спостерігається певна суперечність, адже вона декларується як естетична норма в російській жіночій прозі 1990-х років, а потім ідеться про порушення норми, але без указівки якої саме. Відтак, ставиться під сумнів сама ідея норми.

На думку дослідниці, «“антиестетика” жіночого тексту, що агресивно й дидактично суперечить формулам переживання прекрасного, водночас указує на розрив (частіше – на можливість розриву) між “ритуалами” насильства і виробництвом сакральних значень, та виробляє ці самі сакральні значення як гендерно опозиційні, передусім завдяки тому, що наочно відбиває прямий зв'язок між актами насильства і процесами творення оцінки» [164, с. 69]. Наразі засвідчується доцільність використання поняття «антиестетика», оскільки спостерігається чітка протидія об'єктам значення. Утіленням цієї протидії виступає перенесення акценту на «потворне» в художньому тексті, що зумовлює так званий «чорнушний» підхід у творчості письменниць. «Чорнуха», поява і характерні риси якої пов'язуються зі зникненням радянської дійсності, є одним із ключових понять у визначенні «антиестетики» російської жіночої прози кінця ХХ ст. Також авторка статті зосереджується на дослідженнях у галузі постмодерної естетики, зокрема наводить погляди М. Уоліса стосовно

естетичних категорій. Дослідницею зазначено, що він «запропонував розмежувати м'які і жорсткі естетичні цінності й зарахував до другої групи шокове, відразливе, зауваживши систематичну підміну “м'яких” естетичних цінностей (таких, як прекрасне, піднесене тощо) жорсткими» [164, с. 77].

П. Сонді зазначав: «Не можна вказувати, якою повинна бути сучасна драма, адже це взагалі не відповідає її теорії. Доречним є лише осягнення створеного, спроба його теоретичного осмислення» [152, с. 124]. У цьому розділі представлені твори драматургів, які, почерпнувши багато ідей західних теорій театральної естетики, намагалися знайти нові для української драматургії змістоформальні єдності для висловлення своїх ідей.

3.1 Антидрама Ю. Тарнавського

Звернення автора до світу власних переживань за відсутності критики реалій радянського суспільства є однією з відмінних рис драматичної творчості українських письменників-емігрантів, зокрема Ю. Тарнавського. В основі поглядів драматурга, за його власним твердженням, лежать театральні концепції Б. Брехта, Є. Гротовського, А. Арто, теорія деконструкції Ж. Дерріди. Письменник убачає в театрі елітарний вид мистецтва, «призначений для глядача, який іде на виставу не для розваги, а з нестримної внутрішньої потреби, як людина, яка нарешті не витримує луни власного голосу в своїм порожнім помешканні, і, мов навіжена, вибігає на вулицю, щоб там знайти життя» [160, с. 306]. Сучасний собі театр Ю. Тарнавський позиціонує як модерний, що характеризується відповідністю представленого реальному часові, упорядкованістю зорових і слухових образів, перебуванням митця в центрі зображуваного, оригінальністю, екзистенційністю, метафоричністю, перенесенням основної дії за лаштунки тощо. Дослідники ж окрім ознак модерності театру (твори «переповнені інтертекстуальністю, деконструкцією, іронізацією та власним способом передавання класичних тем, часто висловлених в тоні крайнього місогінізму» [68, с. 126]), зауважують його агресивність

стосовно жінки.

Драматург, пояснюючи витoki збірки «6×0» у третій особі, називає серед джерел своєї творчості класичну грецьку трагедію. Разом із тим, письменник розмежовує тематику античних зразків і власного театру («Темою класичної грецької трагедії є герой і його трагічна доля; темою 6×0 – кохання і його смерть, здається, єдина подія в житті сучасної людини, що може бути аналогом до трагедії античного світу» [160, с. 4]). Драматург наголошує на своєрідності сценічного втілення: «Перед глядачем відбуваються властиво тільки діалоги й монологи, а справжня дія відбувається за кулісами і глядач дізнається про неї з уст акторів. Мова, отже, грає тут ключеву роль, заступаючи дію» [160, с. 334]. Крім того нами помічені й інші ознаки ранніх грецьких трагедій у Ю. Тарнавського: одночасна дія не більше трьох акторів, усебічна обдарованість акторів («Трагічний і комедійний актор повинен був не тільки добре декламувати вірші драми, але вміти співати й танцювати» [50, с. 55]), відображення емоційного темпоритму через різні розміри виконуваного тексту. Маски давньогрецького театру й пов'язана з ними особливість стриманого вираження сильних переживань («естетичний ідеал епохи: експресія і патетика приносились в жертву чистоті ліній» [50, с. 58]) мають гротескне втілення в тетралогії Ю. Тарнавського «Трикутний квадрат», де драматург виводить на сцену весь вир емоцій дійових осіб без жодних обмежень (яскраво представлено в п'єсі «Жіноча анатомія»). Стається це внаслідок того, що персонажі самі є символами певних соціальних масок, під якими, врешті-решт, залишається лише порожнеча.

Ю. Тарнавський представляє класичний жанровий варіант грецької тетралогії: «Складається вона з трилогії Троє очей, в яку входять Сука (скука)-розпука, Жіноча анатомія і Не Медея, що всі якоюсь мірою трагічні за своїм характером, і Карлики, гротескна “сумна комедія”, що відповідає сатирівській драмі, в якій герої перших трьох творів стали людьми малого росту» [160, с. 5]. Текстуально письменник активно звертається до античних форм та образів. «Поема» «Сука (скука)-розпука» поділена на 8 частин, що іменуються за зразком відповідників із давньогрецьких трагедій, а саме: пролог, парод, стасим, коммос I,

епод, коммос II, епісод, ексод. Автор у вільному вірші відображає своє творче кредо: «Народився новий, авангардний трагічний герой клясичного, античного світу» [160, с. 17], – і пояснює власне розуміння трагедії: «трагедія, це коли мина.., ні, ВМИРАє кохання, краса обертається в бридоту <...>, поламана душа деформує тіло» [160, с. 52]. Розуміння краси Ю. Тарнавським збігається з концепціями давньогрецьких філософів.

У п'єсі «Жіноча анатомія» Чоловіка переслідує образ двосічної рожевої сокири, яку Провідник порівнює із «жіночим тілом, що почервоніло під гарячим душем» [160, с. 66]. Письменник у примітках відсилає читача до трагедії Софокла «Електра», де хор співає про «старовинну двосторонню мідноковану сокиру» [153, с. 415], від якої загинув Агамемнон. Образ сокири наявний і в наступних п'єсах тетралогії безпосередньо як знаряддя вбивства, зокрема в «Не Медеї»: «Вона стоїть на землі, оперта об задній амортизатор. В неї довгий держак і вузьке, старомодне лезо» [160, с. 121]. Твір також містить ремінісценцію розповіді про втечу Медеї та Ясона з Колхіди, під час якої «Медея вбила малолітнього брата Апсірта, який втікав з нею, а потім розкидала шматки його тіла по морю, міркуючи, що батько зупинить переслідування, щоб зібрати частини тіла сина для заховання» [7, с. 675]. У п'єсі Ю. Тарнавський не пояснює причин цього злочину, лише малює зоровий образ постмодерного відображення міфу: «Те саме синє авто жене тою самою дорогою. Щось велике вилітає з водієвого вікна, падає на дорогу, підскакує раз, і котиться в траву при дорозі чи в пшеницю» [160, с. 123].

Мульти Медея – ще одна постмодерна грань Медеї з трагедії Евріпіда. Дійові особи оповіді загалом відповідають прототипам з твору цього давньогрецького поета, але трагічність постаті Медеї нівелюється підміною виправданої помсти зрадженої жінки буденною втечею з іншим чоловіком, адже вона залишає при цьому напризволяще закоханого чоловіка та своїх дітей. Очевидно, цим зумовлена поява «справжньої» Медеї, яка «мусить відімістити їм за кривду, заплямлену честь...» [160, с. 138]. У п'єсі «Карлики» Ю. Тарнавський звертається до алюзій із «Жаб» Арістофана та «Війни жаб і мишей», про що сам

зазначає в примітках. Сцена із сокирою повторюється з дещо зміненими декораціями, однак це вже не Медея, що позбувається брата, а Клітемнестра, яка вбиває свого чоловіка.

Крім першого твору тетралогії «Сука (сукка)-розпука», усі інші п'єси мають подвійні назви. Друга назва не є повноцінною, а виступає означенням, деталізацією до першої, зокрема «Жіноча анатомія (деконструкція)», «Не Медея (і не ніщо інше)», «Карлики (недорослі)». До кожної п'єси Ю. Тарнавський подає авторське жанрове визначення, у якому досягає гармонії між змістовим і формальним представленням творів: «Лірично-драматична поема з трагічно-еротичним забарвленням в постмодерністичнім стилі» («Сука (сукка)-розпука»), «Драма на одну дію в трьох частинах з прологом» («Жіноча анатомія»), «Монодрама на одну дію з прологом» («Не Медея»), «Сумна комедія на одну дію, але аж в 26 відмінах» («Карлики»).

Представлення дійових осіб не виокремлене тільки в першому творі, хоча й текстуально діють Автор, Хор з однієї особи, Князівна, Голос, Блазень, Плаваюча голова. Простежується безпосереднє звернення письменника до режисерів із поясненнями, хто має грати ту чи ту роль. Дійові особи втілюють єдине джерело конфлікту всіх творів тетралогії, яке зазнає формальних видозмін від твору до твору. Так, симетрична опозиція Чоловік/Жінка в «Жіночій анатомії», перетворюється на цілісність Чоловіка, якого має грати жінка з «Не Медеї», і завершується ілюзією гармонії чоловічого й жіночого начал у «Карликах». У п'єсах тетралогії, за винятком «Жіночої анатомії», використаний прийом «театр у театрі». Активного використання він набув у XVI–XVII ст. З того часу «театр у театрі» переходить від теологічної метафори до суто ідеальної форми, де вистава виступає як самосвідомість і схиляється до іронії та пошуку “гострої” ілюзії» [129, с. 515]. Таке естетичне навантаження цього прийому забезпечує творення цілісної метафоричної реальності творів Ю. Тарнавського.

Велику увагу автор приділяє оформленню сцени. Трилогія розгортається на фоні чорних полотен, які вперше з'являються в уставленій п'єсі першого твору «як варіанти (антиподи) грецьких колон» [160, с. 35]. На нашу думку, це ще один

доказ лише формального відтворення традицій античного театру. Контраст до трилогії становить п'єса «Карлики», яка розігрується на фоні білих полотен. Опозиція «чорне/біле» задається ще ліричним героєм у другому плачі: «Вони самі, танцюють, він в чорнім фраку, вона в білій довгій сукні» [160, с. 30]. У примітках до поеми «Сука (скука)-розпука» Ю. Тарнавський дає вказівки щодо технічного оснащення зображуваного та кольору картин, що супроводжуватимуть виставу. Письменник деталізує розташування сценічного приладдя, його розміри: «В правім куті кону, не цілком симетрично в відношенні до жмуту волосся, завішена туша якоїсь велетенської тварини, мабуть бика» [160, с. 59] («Жіноча анатомія»); «У стіл, не цілком симетрично, вмонтоване велике кругле дзеркало з легко синюватим відтінком» [160, с. 111] («Не Медея»); «Задня стіна чимало вужча й нижча, ніж передня, так, що кімната робить враження, що представлена на рисунку з неприродно скоро збігаючоюся перспективою» [160, с. 147] («Карлики»). У «Жіночій анатомії» Провідник пояснює призначення кожного елемента декорацій, зокрема тушу він трактує як «наслідок чогось страшного, що відбулося» [160, с. 62]. Очевидно, що це алюзія на Дамоклів меч. Декорації до п'єси «Не Медея» містять «будинок в типовім грецькій стилі» [160, с. 111] з написом «ПОШТА/ЗАЛІЗНИЧНА СТАЦІЯ». Автор пояснює його наявність тим, що «в класичній грецькій трагедії, типово, вистава мала місце перед палацом, чи іншим будинком, в якому відбувалася справжня дія, така, наприклад, як убивство» [160, с. 344].

Актори тетралогії, одягаючи різні маски, загалом представляють класичних дійових осіб давньогрецької трагедії: актора, хор і вісника. Той обсяг тексту, призначеного для зорового сприйняття читачами, містить описи, у яких відображена основна концепція зображення тієї чи іншої статі (трилогія) або гротескне відтворення вад людини. У драматичній поемі Князівна одягнена в білу весільну сукню та військові черевики. Жінка з «Жіночої анатомії» на початку п'єси також вдягнена в білу сорочку, однак її обличчя «покрите смугами бруду – білими, борошна; сірими, попелу; та чорними, сажі» [160, с. 63], згодом вона його вичищає й наносить макіяж. Свій зовнішній вигляд чоловік із п'єси

«Не Медея» змінює кілька разів: спочатку вдягається у великий за розміром чоловічий костюм, а потім – у японське кімоно для здійснення самогубства. У «Карликах» тіла дійових осіб пропорційні відповідно до «типу знаного як ліліпут українською або midget англійською мовами» [160, с. 149]. Однак їхній зовнішній вигляд дисгармонійний: наприклад, карлик-чоловік одягнений у фрак і шкіряні штани, а карлик-жінка – у сукню та спортивне взуття. Ті події, про які оповідають вісники (Провідник із «Жіночої анатомії», голос із телефону в «Не Медеї», Бартольомео/Бото з «Карликів»), динамічні, яскраві, вони становлять основний зміст п'єс тетралогії. Те, що глядачі бачать на сцені, – суб'єктивні наслідки дисгармонійного, надмірного, безладного кохання між чоловіком і жінкою. Це почуття зазнає неминучого руйнування, але, на думку Ю. Тарнавського, страждає при цьому тільки чоловік. Так, Провідник у п'єсі «Жіноча анатомія» описує сцену, де Чоловік спостерігає за тим, як Жінка поступово перетворюється на сміття, по якому повзають комахи. Тим міфологічним образом, що лежить в основі всіх п'єс тетралогії, є Агамемнон. Крім своєї участі в Троянській війні, цей цар відомий тим, що «загинув від руки власної дружини та її коханого Егісфа» [7, с. 580]. Ідеться про наскрізний мотив деформації світу чоловіка через спотворений образ жінки, що нанизує твори-метафори єдиного переживання втраченої любові.

Причиною таких дисгармонійних відносин є зрада. У поемі «Сука (скука)-розпука» Князівна віддаляється від свого коханого заради Блазня. У «Жіночій деконструкції» Чоловік випадково дізнається про зраду з розмови таксиста зі своїм знайомим. У п'єсі «Не Медея» дії Ясона провокують Мульті Медею на подвійну зраду царя Егея та своїх дітей. У «Карликах» зрадженням виступає Бездомний, який зазнає фізичного знищення в погоні за коханою. Розкриття теми супроводжується висвітленням жінки як низької, примітивної, підлої, поверхової істоти, яка не має ані краплі жалю до закоханого в неї чоловіка. Автор підкреслює, що під зовнішньою привабливістю прихована внутрішня потворність, яку чоловік рано чи пізно помітить: «Хапає обома руками ліву ногу, підносить до рота, впирається зубами (бездоганними, культивованими, білими) в

голінку, литку, рве, гарчить по-псячому, триває це якийсь час, вона здає собі справу, що ніщо не зміниться, лишає вже криваву ногу, плаче кривим, кривавим ротом (вже не калина!)» [160, с. 48] («Сука (скука)-розпука»); «Тіло жінки якимось безглуздо пообв'язуване й пообкручуване грубими шнурами та тонкими стрічками білого полотна» [160, с. 97] («Жіноча анатомія»); «Я завважую, що обличчя її цілком не красиве. Помічав я вже це від довшого часу, тільки не хотів до цього признатися» [160, с. 122] («Не Медея»); «Він не встиг зафіксувати її деталей, але знав, що вона була страшною!» [160, с. 194] («Карлики»).

Емоційний темпоритм тетралогії задається відповідно до зображуваного, про що свідчить аналіз різних діалогів Князівни. Так, менша інтенсивність під час діалогів зумовлює подовження фрази; велика кількість пауз робить діалог спокійним і гармонійним; швидкі й односкладні відповіді передають збудження. П'єса «Жіноча анатомія» поділена на пролог та три частини, що починаються з відповідної кількості ударів у дзвін. Незначні, емоційно забарвлені діалоги перемежуються з епічними розповідями Провідника. У «Не Медей» епічна розповідь головної дійової особи членується телефонними дзвінками й чергується з ліричними відступами. «Карлики» складаються з 26 сцен, у яких буденні, примітивні діалоги карликів розмежуються розігруванням чотирьох шкільних уроків і такої самої кількості поїздок до лікаря. Вони контрастують із епічними розповідями Бартольомео, сповненими глибокими роздумами про почуття Бездомного.

Статика п'єс тетралогії є непривабливою для глядача. Наприклад, у творі «Сука (скука)-розпука» щодо Князівни автор зазначає, що «тіло її прибирає надзвичайно неприродну позу, якоїсь абстрактної, безпредметної скульптури» [160, с. 44]. Штучність, недоречність – це ті риси, що відрізняють тетралогію Ю. Тарнавського від естетичного ідеалу античності. У п'єсі «Жіноча анатомія» дійові особи використовують на сцені надмірно велике брудне простирадло і закутуються в нього з головою, що «гармонізує з тушею» [160, с. 73]. Надмірна емоційність, яка усувалася з давньогрецьких трагедій, простежується у творі «Не Медея», де обличчя персонажа не тільки набуває виразу «глибокого болю» [160,

с. 117], а й зумисно демонструє його глядачам протягом певного часу. Поява автора наприкінці п'єси «Карлики» руйнує ілюзію зображуваного. Письменник знецінює власну роль в успішному відтворенні на сцені написаного ним тексту: «Як бачите, автор не такий то вже й потрібний в модернім – вибачте, постмодернім – театрі» [160, с. 212]. Завершується п'єса в стилі хеппенінг, коли автор виявляється несвідомим того, що після його виходу дія на кону ще продовжується, і це викликає сміх у глядачів.

Звукова палітра творів тетралогії досить різноманітна залежно від описуваних подій. У поемі «Сука (скука)-розпука» сміх коханої жінки «мов гама усіх звуків, гармоній» [160, с. 31]. Однак згодом звуковий супровід стає дисгармонійним, оскільки автор одночасно поєднує жіночий плач, африканську мелодію та гру на дудці. Наскрізною для п'єси «Жіноча анатомія» є мелодія фламенко «Peteneras», яка супроводжує виконання дійовими особами танцювальних рухів. Очевидно, вона має різне виконання залежно від персонажа. Контрастом до мелодії фламенко виступає *musique concrète*, що складається зі звуків металу, ламання предметів і кісток. Музичний супровід п'єси «Не Медея» становлять пісні групи «Eagles» «Hotel California» та «Lyn' Eyes», що текстуально підкреслює описуване в монодрамі й становить цілісність із зображуванним. У п'єсі «Карлики» звуковий контраст увиразнює розмежування подій, що відбуваються на сцені та поза нею. Звуки помешкання карликів є типовими, а описи подій на летовищі з Бартольомео супроводжують «шум моря й свист вітру» [160, с. 184]. Коли на кону Бартольомео виконує арагонезьку хоту, події в дантиста супроводжуються музикою, що поєднує звук бормашини й жіночий писк.

Ідейно-естетичним продовженням тетралогії «Трикутний квадрат» є п'єса «Коні (Красуня ночі)». Як зазначає сам автор, «гротеск цього твору посилено до того, що його герої, вже й так гротескні люди малого росту, обернулися в коней» [160, с. 350]. Авторське жанрове визначення – «кінська драма-гротеск на одну дію з прологом та епілогом» – фактично продовжує назву твору та конкретизує ідейне навантаження п'єси. Коментар Ю. Тарнавського розкриває його

асоціативне поле: «Кінська трагедія – Пор. англійське “horse play” (жартівлива, фізично дуже активна гра). Варто згадати, що англ. “whore’s”, яке вимовляється приблизно так, як “horse”, це родовий відмінок слова “whore” (повія). Назва твору теж може асоціюватися з широковживаним в еспаномовних країнах, дуже вульгарним словом для тих, хто знає еспанську мову» [160, с. 350–351].

В основу інтер'єру зображуваного покладені принципи контрасту предметів та еклектики стилів: «На кону, велика, світла кімната, в якій поєднані елементи стайні та спальні чи будуару, себто, примітивність та вишуканість, незугарність та витонченість, бруд та чистота» [160, с. 218]. Площина зображення на кону виступає суцільною умовністю, яка підкреслена дійовими особами – кобилою й огирем, які розкривають епічну площину зображуваного, що представлена у формі роману «Красуня ночі»: «Тут, і продовж усієї вистави, поводження кобили під час огирового читання становить його зоровий чи пластичний відповідник, схожий на танець, який, здебільшого ілюстративним способом, супроводить текст» [160, с. 223–224]. Характерно, що співвіднесеність образів людини й коня має міфологічний підтекст, який дослідники пов'язують із традиціями психоаналітичного підходу: «Легенда приписує кобилі властивості, притаманні несвідомому людини, що виражене в самій метафорі Кентавра. Тулуб людини – її свідомість, нижня частина (круп і ноги кобили) – несвідоме» [194, с. 250].

У центрі оповіді – чоловік на ім'я Франц із зосередженою увагою письменника на його внутрішньому світі й переживаннях, викликаних стосунками з Німфою. Підсвідомо Франц відчуває загрозу з її боку, що проявляється в процесі сновидіння: «Вона опускає спідничку, підходить до Франца, і, сміючись вже на повний голос, штовхає його обома руками. Він тратить рівновагу і чує, що падає додолу. <...> Знає він, що під ним пільма і порожнеча, а ген внизу ріка» [160, с. 234]. Потворні образи, якими пронизане сновидіння Франца, мають широке асоціативне поле, але в першу чергу вони свідчать про дисгармонійність і деформацію особистості чоловіка, що порівнюється з мотором, «в якому поламалася якась частина і який, хоч ще нібито

діє, діє не так, як треба, і ясно, що невдовзі перестане цілком діяти» [160, с. 226].

Потворність Німфи, яка охоче реагує на знаки уваги інших чоловіків, представлена через призму сприйняття Франца, для якого її пальці здаються погнутими залізними прутами. Інтер'єри й пейзажі роману встановлюють формальний зв'язок між образом Німфи та міфологічним походженням її імені, тим самим підкреслюючи штучність і бездушність його змістового наповнення: «Пішли вони до каварні недалеко, декорованій чавунними стилізаціями рослинних форм – квітів, дерев – в колонах, поруччях сходів, світильниках, столах, стільцях. До кави подали помадки, теж стилізації рослинних форм – тим разом плодів та квітів – тепер вже відтворених у чоколяді» [160, с. 229]. Німфа Ю. Тарнавського має привабливу зовнішність, але її вплив на чоловіків більше схожий на чари демонічної мавки, здатної залоскотати чоловіка до смерті. Жінка описується через категорії штучної краси: «Тіло її блідорожевою кривою, що нагадувала знак інтегралу, несиметрично ділило зеленаве коло дзеркала, здаючись стилізацією якоїсь рослинної форми на дуже естетизованій картині» [160, с. 238]. Внутрішній конфлікт чоловіка змушує його бачити навколишній світ спотвореним, крихким, небезпечним. Наприклад, візерунки на шпалерах у приймальні психіатра видаються йому шкідливими комахами.

Образ конюха пов'язаний із ліричним складником твору. По-перше, його репліки здебільшого представлені у формі верлібру, по-друге, його дії в основному зафіксовані у звуках і передбачають суб'єктивно-інтуїтивне сприйняття та широкі можливості дофантазовування зображуваного: «Звуки за кулісами праворуч продовжуються незмінно, хіба що пливуть вони гармонійніше. Виглядає, що пляни конюха ідуть добре і він у розпалі праці» [160, с. 243]. Рядки поезії відображають градацію емоційних переживань чоловіка у хворобливих стосунках із жінкою, що починаються спокійною розсудливістю, а завершуються пригніченою втомою й безнадією.

Кульмінація п'єси розвивається хвилеподібно, проходячи спочатку в епічній площині роману. На духовному рівні Німфа розчавлює Франца, що завдає йому неймовірного болю: «Разом зі слізьми, що вже текли по його щоках, з його

уст вирвався безформний, тваринний, як виття вовків, про яке саме чув, звук» [160, с. 261]. Мотив болю підхоплюється конем Клявсом, який вийшов на кін. Огидна картина поїдання ним скла зі світлини померлого сина та самої світлини стає його гротескним втіленням. Апофеоз кульмінації – пожежа, у якій гинуть усі дійові особи. В епілозі автор руйнує трагічний пафос п'єси, використовуючи контраст звуглених тіл дійових осіб і появу живих акторів.

Головна тема твору сформульована самим автором: «Опис відношення між двома дуже нездоровими особами різних статей, чи, згідно, між двома парами таких осіб» [160, с. 350]. На відміну від п'єс тетралогії, тут однаково спотвореними представлені і чоловічий, і жіночий образи. Розуміння проблем твору балансує на межі умовності й реальності, оскільки вони коріняться в патологічних станах дійових осіб та персонажів роману, розмиваючи тим самим межу між добром і злом. Ю. Тарнавський показує, що потворність внутрішнього стану не дає можливості людині будувати повноцінні стосунки та руйнує не тільки особистість, але й світ навколо неї.

Завершує збірку п'єса «Гамлетта (Ексода)», у назву якої покладене трансформоване в жіночу форму чоловіче ім'я Гамлет, чим засвідчується зв'язок із відомою трагедією В. Шекспіра. До того ж автор проводить зазначену паралель у 4 відмінах свого твору. Друга назва пояснюється ним як «кінцева частина в класичній грецькій трагедії, коли хор і актори виходили з кону» [160, с. 352]. У творі наявна присвята Григорієві Гладієві, яка переносить акцент на формальне втілення задуму драматурга. Твір складається з 33 відмін, з одним задіяним актором, який концентрує дію навколо себе. Простежується остаточне руйнування меж між зображуваним і реципієнтами, оскільки глядачі вистави виведені на кін. Крім того, автор свідомо травестує своїх дійових осіб відповідно до зразків античного театру: «Пор. вихід хору на кін в класичній грецькій трагедії з виходом глядачів. Іншими словами, ця відміна відповідає пародові в класичній грецькій трагедії. Білетери, якоюсь мірою, очевидно, відповідають провідникові хору, корифеєві» [160, с. 352]. Як і в попередніх творах, детально описаний антураж сцени. Перш за все автор апелює до зорових, слухових та

суб'єктивно-інтуїтивних відчуттів глядачів, які повинні передувати свідомому сприйняттю дії на сцені: «Там хтось виходить з глибини закулісся ліворуч кону й іде вздовж полотен в сторону середини. Чути, як скриплять дошки під його ногами. Кроки повільні й тихі. Особа, очевидно, боса. Є щось дуже ніжного в кроках – вони короткі й тихі – і тому в глядачів виникає враження, що особа, це жінка» [160, с. 271]. Декодування образів Ю. Тарнавського супроводжується залученням широкого кола мистецьких зв'язків. Музичним лейтмотивом «Гамлетти» є твір Й. С. Баха «Чакона», а пластичність образів навіяна скульптурами А. Джакометті. У центрі п'єси – актор, який розгортає себе з простирадла, розкладає свою особистість перед глядачами на частини, текстуально представлені його монологам, та знову загортається в простирадло, демонструючи повернення до цілісності. Свідченням того, що перебіг почуттів матиме драматичний фінал, є опис простирадла: «Воно сильно зім'яте, з деякими зі зморщок заплямленими чимсь темним на хребтах, так, що виглядає воно покрите сіткою. Плями брунатні, як стара кров, і тому зморшки можуть нагадувати декому з глядачів вістря ножів, заплямлених засохлою кров'ю» [160, с. 271].

Композиція п'єси складна, упорядкована, ритмічно організована, наділена тенденцією до цілісності та завершеності, зберігає тісний зв'язок із традиціями античного театру. Цій меті насамперед підпорядковані ремарки, у яких конкретизується вираз обличчя актора, його рухи сценою, їх часова регламентованість тощо. Так, дії актора симетрично почленовані виходами білетерів і кружлянням на кону: «Зробивши кілька кроків, актор, очевидно, пригадує собі коло, по яким він повз вже тричі під час вистави. Він мовкне, міняє свій напрямок, підходить до місця де скінчив повзти останнього разу, і проходить останній сегмент кола, який не пройшов, таким самим кроком» [160, с. 301]. Художній світ п'єси безсюжетний, подрібнений на низку метафоричних епізодів за участю гротескних образів жінок, про які оповідає актор та читають глядачі. Те, що властивості, які традиційно пов'язані з категорією краси, використовуються для відображення протилежного естетичного наповнення, є

характерною ознакою антиестетики.

Епічний складник композиції твору виступає виразником його змісту. Ліричні вкраплення підкреслюють контраст почуттів актора, які одночасно захоплюють його та лякають, їхня сила й динамізм виражені через використання асиндетону: «Копати зорі, щоб бачити її ген на горі, краще з висоти чорної ями ями своєї душі свого обличчя її обличчя, що мов сузір'я прекрасне сузір'я її обличчя накреслене зірками їхніми орбітами аж страшно» [160, с. 275]. Згідно з концепцією метафоричного театру Ю. Тарнавського, актор частково фокусує увагу на глядачах, передаючи їм для прочитання написаний на папері текст. Засобом впливу, таким чином, стає зміст тексту, яким має перейнятися свідомість глядачів: «Як особа читатиме – вдало, чи невдало – не важне. Роль грає тут текст, а не вона. Слухачі інстинктивно це відчують. Для декого, може, й більше враження зробить текст, коли особа читатиме саме незугарно, бо тоді інтерпретація тексту буде цілком відкинена, і діятиме тільки текст» [160, с. 353]. Те, що актор повторює текст разом з глядачем, свідчить про необхідність розділення індивідуальних переживань.

Жінка в п'єсі Ю. Тарнавського виступає в різних образах, зокрема жінки-зрадниці, жінки-німфи та жінки-вбивці. Ймовірно, вони навіяні образами Гертруди й Офелії з трагедії В. Шекспіра. Пор. у «Гамлеті»: «К о р о л е в а. О годі, сину! Звернув мені ти очі в глиб душі: у ній тепер я чорні плями бачу, яких нічим не вивести. Г а м л е т. Як можна в смердючій, заяложеній постелі, в розпусті парячись, на купі гною милуючись, кохаючись...» [186, с. 74]. У «Гамлетті»: «Можна було б подумати, що вода в ванні брунатна тому, що це розчин чогось, призначений для купелі, та на ній плаває щось ясне й темне, і видно масні плями. Довкола її шиї, теж, зібралося колом те, що на поверхні, tworячи намисто бруду. Здається, що купається вона в помиях. Йому бридко від такої думки» [160, с. 282]. Головною темою твору виступають біль і страждання, завдані почуттями до жінки. Через пластику тіла, звуки, кольори, озвучення суб'єктивного бачення вад жіночої натури, що спотворюють її, роблять огидною в очах чоловіка, автор естетизує негативні переживання персонажа.

До творів Ю. Тарнавського 1990-х рр. належать і три метафоричні етюди «Плач», «Ліжко» та «Останнє прощання», які «становлять ілюстрацію того, що автор розуміє під метафоричною інтерпретацією тексту» [160, с. 356]. Назва першого твору є змістом метафоричного представлення цієї емоції. У п'єсі відсутні чітко окреслені репліки, вибір покладається на режисера або акторку. Усі зорові й слухові образи пов'язані між собою асоціативними зв'язками і в цілісності мають бути сприйняті як образ жінки, яка божеволіє з горя. В етюді «Ліжко» автор руйнує смислові зв'язки між змістом метафори та формою її вираження, оскільки «якості стали переносяться на почуття людини, що впала в розпуці на ліжко, з відкиненням ліжка як засобу представлення» [160, с. 318]. Останній етюд продовжує і завершує центральну для всієї збірки тему кохання, метафорично інтерпретуючи розставання чоловіка й жінки. У творі три дійові особи: чоловік, жінка та гробокопач, – однак у післяслові Ю. Тарнавський пояснює, що «чоловік і гробокопач, це дві частини однієї особи» [160, с. 324]. Чорні полотна, розбите скло, мотлох та інші предмети-символи доповнюють авторську концепцію антиестетики розриву стосунків: «Одним із симптомів кінця кохання, це деформація, спотворення предмету кохання – кохана/ий з прекрасних обертаються в потвор» [160, с. 324]. Драматург навмисно руйнує художню цілісність «етюду» на дію та текст, які безпосередньо не пов'язані між собою, для того, щоб глядачі самі відновили цю цілісність.

Отже, у циклі п'єс Ю. Тарнавського «6 × 0» автор дотримується власної теорії модерного метафоричного театру, використовуючи при цьому формальні складники давньогрецької трагедії: жанровий склад тетралогії, назви частин творів, кількість і ролі дійових осіб тощо. Однак Ю. Тарнавський нівелює основні засади театральної естетики античності. Замість важливих суспільних подій та сильних характерів у центрі збірки – образ жінки, жорстокість якої нічим не виправдана й не має жодного значення для морального вдосконалення реципієнтів. Дія на кону часто невмотивована, експресивна, хаотична та неприваблива, відокремлена від тексту п'єс. Драматург робить акцент на красі акторської гри, прописуючи тексти, які з гедоністичного погляду викликають

почуття жаху, зневаги, обурення й незадоволення. Художньо-естетичною домінантою творів Ю. Тарнавського стає гротеск, що пронизує всі рівні п'єс. Основним засобом його втілення є метафора, в основі якої – авторські асоціативні образи деформації, дисгармонії, потворного, огидного та низького, що в єдності формують антиестетику суб'єктивних любовних переживань, виражену в збірці.

3.2 Антиестетика як творення власної естетики (О. Ірванець, В. Діброва)

Аспектом дослідження творів зазначеного періоду є також виявлення в них рис глобальної переоцінки цінностей, які супроводжують перехід від модернізму до постмодернізму: «Заміна модерністського європоцентризму постмодерністським глобальним поліцентризмом, поява постколоніальної, постімперіалістичної моделі світу, вперше виникнення можливості самознищення людства» [114, с. 134].

Збірка О. Ірванця «Лускунчик–2004» містить чотири п'єси окресленого періоду: «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», «Recording», «Прямий ефір» та «Електричка на Великдень». Назва першого твору розкриває його тему. О. Євченко зазначає, що автор «досліджує, як подвійна мораль, притаманна тоталітарному суспільству, знаходить за нових соціально-політичних обставин поживний ґрунт, наслідком чого є духовна нищість, відсутність уявлень про совість, обов'язок і честь» [64, с. 100]. Наразі зрада, підступ, лицемірство притаманні оприявленим і неоприявленим учасникам драматичної дії.

Суспільство, у якому живе Она, головна дійова особа п'єси, перебуває в кризовому стані. Про це свідчать низька якість продуктів харчування («Ще лишилася у вас для мене заморочечка? Одна, маленька порційка... А підливка у вас яка до неї? Жучинка? Павучинка? Тарганівочка?» [78, с. 5]), щотижневе зростання цін, байдужість більшості населення до політичного життя («Ну, так, на Сіру тобто, тільки ж так ніхто не каже, все одно всі кажуть – Чорна» [78, с. 6]),

велика кількість мітингів. О. Ірванець використовує алюзії до сучасних йому суспільних подій у змалюванні реалій життя Они: «Галопуючої інфляції, розбалансованості фінансово-кредитної системи, обвального падіння як виробництва, так і споживання, зубожіння основної маси населення» [20, с. 79].

Від деталей суспільного устрою розмова переходить до особистого життя дівчини. Она розповідає про однокласників, Мону та свого коханого, одразу зосереджуючи увагу на дисгармонії відносин: «Між нами завжди якась вічна боротьба була, суперництво» [78, с. 7]. Послідовно дівчина розкриває її сутність: утрата ціннісних орієнтирів («Для вас то ще дійсно святими були всі ті чорні ідеали. А в нас хіба вже вірив у них хоч би хтось?..» [78, с. 8]); відмінності у здібностях («А він, тьоть Хоно, він з усіх нас – най-най-най... Наймудріший, найталановитіший і взагалі. Бо я то, даруйте, задницею брала, висиджуванням» [78, с. 8]); соціальне розшарування («У Монки там тато... ну, ви самі розумієте, де...» [78, с. 8]). Панорама суспільного життя доповнюється голосами дикторів, що повідомляють про економічну кризу й наслідки вибуху Південної мольви. Очевидно, що розповідь про мольву – це алюзія до Чорнобильської катастрофи. Абсурдність полягає в способах реагування на вибух: Она сприймає його як привід для зібрання чергового безглузлого мітингу, а держава – як можливість продемонструвати уявний добробут: «Трудящі Тарамарщини, наче рідних, приймають переселенців з ураженої вибухом Південної мольви території» [78, с. 9].

Згодом проявляється дисгармонія особистості самої Они, коли її нереалізована любов до дитини перетворюється на прихильність до алкоголю: «Она притискає пляшку до грудей, сидить у кріселку, легенько поколисуючи її, наче дитину» [78, с. 10]. Драматичність такого способу існування розкривається в подальших репліках дівчини: реципієнти дізнаються про трагічні події, які спричинили фізичну неповноцінність. Спілкування Они по телефону з Моною та своїм коханим пояснює причини її внутрішньої потворності: подруга копіювала її життя, а коханий заради політичних цілей був ладен пожертвувати нею, через що вона втратила дитину. Тобто в обох випадках знецінилася особистість, її

унікальність, що призвело до внутрішньої деформації, реалізованої в зраді. Кульмінація виявляється в цинічному перевдяганні масок Они для досягнення особистої вигоди. Дівчина виявляється фізично здоровою і перебуває на службі в дорадника. Ні зовнішній, ні внутрішній конфлікти не отримують остаточної розв'язки, що свідчить про драматичний пафос п'єси.

Нестабільна ситуація 1990-х рр., коли старі ідеали були зруйновані, а в нових ще не було можливості сформуватися, точно відображена у творі О. Ірванця. За допомогою жанру антиутопії письменник зміг показати проблеми суспільства перехідного періоду, а саме: потворність, низькість, цинізм, хибні ідеали тощо.

Реалістичному відтворенню типових представників окремих соціальних прошарків кінця ХХ ст. присвячена п'єса «Електричка на Великдень». Її назва розкриває художній часопростір зображуваного, а також динаміку розгортання двох паралельних процесів: буденного руху електропоїзда й урочистої ходи людей до церкви, що розкривається контекстуально. На відміну від інших творів О. Ірванця, у п'єсі «Електричка на Великдень» саме автор рухає дію. Від опису типової атмосфери вокзалу (звуків, динаміки, поведінки пасажирів) драматург звужує простір оповіді до одного вагона. Нетиповою є відсутність на початку твору поіменованих діалогів та одночасно з цим опис перших зіткнень між пасажирами електропотяга. Не називаючи дійових осіб, письменник повідомляє особливості їхньої зовнішності, манери спілкування й поведінки. Створена автором картина має критично-заперечне естетичне забарвлення, в основі якого – асоціальна поведінка персонажів. Реалістичності зображуваному додає використання зниженої лексики як у репліках дійових осіб, так і в ремарках. Зближення зображуваного з реальним життям здійснюється також за допомогою введення в оповідь епізоду з циганами.

Дія концентрується навколо чотирьох персонажів: Штиря, Мультика, Толяна та Цигана. Очевидно, що її членування відбувається за допомогою оголошення зупинок електропотяга. Символом Великодня, що проходить лейтмотивом через зміст п'єси, стають звуки дзвонів і церковний спів, які линуць

уздовж руху персонажів селами України. Контрастом до сакральних та піднесених атрибутів Великодня стає проспівана іронічна строфа Мультика. Дисгармонійним виступає контекст обговорення релігійних вірувань різних народів на фоні приземлених бажань колишніх в'язнів.

Оскільки четвірка прагне реалізувати свої потреби за рахунок присутніх пасажирів вагона, розширюються уявлення реципієнтів про представників інших суспільних класів і професійних груп. Зіткнення, що відбувається між Мультиком та юнаками в пуховиках, завершується переходом останніх в інший вагон, щоб уникнути можливої зустрічі з міліціонерами. У спілкуванні з V. Kachmarsky та її тіткою четвірка проявляє грубість, нахабність, самовпевненість, глузування. Саме в цьому епізоді автор уводить ігрове та фантастичне розв'язання зіткнення жінок із чоловіками. V. Kachmarsky викликає через переговорний пристрій в електричці американського президента, який відповідає їй і висилає на її порятунок «двоє здоровецьких негрів у формі американських десантників» [78, с. 101]. Жорстокими виявляються колишні в'язні й до тих, хто приходить їм на допомогу: «Шо, добрий? Зжалився, угостив сигаретками?..» [78, с. 103].

У ремарці автор чітко членує просторове розгортання дії. Під час спілкування Штиря з Андрієм актуалізується тема Великодня, яка паралельно розгортається в двох площинах: «А н д р і й. Пасха сьогодні. Он у селі церкву видно... хресний хід... (*Вказує очима за вікно.*) Ш т и р. Да-а... Щас прийдуть домой, самогоночки вріжуть, крашанками розговіються. Великий празник!..» [78, с. 106]. Андрій підкреслює наявну невідповідність між соціальним статусом Штиря й особливостями його спілкування. Штир розкриває причини дисгармонії в спілкуванні між його товаришами та Андрієм: «Вони тобі не простять уже того, що ти з ними роботу не носив і баланду не хлебав, на розвод не строївся. Ти для них не человек» [78, с. 109]. Найяскравіший вияв ігрового компоненту змісту простежується в інсценуванні суду над кривдниками Андрія в супроводі церковного співу. Кульмінація полягає в упізнаванні в одному з кривдників брата Толяна, що надає драматичного відтінку п'єсі. Попри наявність значної кількості зіткнень протилежно налаштованих пасажирів електропотяга, у творі відсутній

головний конфлікт, що підкреслює Я. Голобородько: «На тлі розглянутих п'єс “Електричка на Великдень” виглядає буденнішим, спрощенішим і врешті інертнішим драмтекстом» [49, с. 97].

Тематично та стилістично подібним до «Маленької п'єси про зраду для однієї актриси» є твір «Recording». П'єса має форму монологу, що є різновидом монодрами. Особливість монодрами як терапевтичного методу полягає в тому, що вона «робить для гравця складним, майже неможливим, розмежування між власними окремими рольовими елементами та суспільними рольовими частинами» [195, с. 94]. Це властиве й оповіді Старого, побудованій за принципом контрасту, у якому домінантну роль відіграє опозиція високе/низьке, що чітко розмежовуються автором за допомогою поділу п'єси на дві дії.

Високе в першій дії сконцентроване в суспільній місії персонажа, яка передбачала вирішення долі всього людства. Воно поєднується з описами жорстокого й абсурдного суспільства, де людям присвоєні порядкові номери, особистість перебуває під постійним всебічним контролем, повітря має матеріальний еквівалент, відсутня свобода вибору. Остання риса знайшла декілька виявів в оповіді. По-перше, це стосується симетрії змісту передвиборчих обіцянок бабайців і мамайців, по-друге, обставин вибору, коли «на пульті була тільки одна кнопка» [78, с. 30]. Цей аспект безпосередньо стосується політичного життя українського суспільства початку 1990-х рр. Як зазначає О. Бойко, у цей період «більшість партій у своїх програмних документах, намагаючись розширити сферу свого ідеологічного впливу, чітко не вказали, виразниками інтересів яких груп вони є. Їх програми надзвичайно схожі і характеризуються загальнодекларативними гаслами та апелюванням до всього народу» [20, с. 66].

Низьке в другій дії представлене тими наслідками, які були заздалегідь зумовлені абсурдними обставинами вибору Старого. Від оповіді про жахливу й трагічну загибель планети персонаж переходить до розповіді про своє примітивне самотнє існування. Остання обставина є причиною дисгармонії його суб'єктивної оцінки дійсності. Джерелами внутрішнього конфлікту є відчуття провини та невизначеності: «А прокинувшись у темряві, я довго-довго лежу,

вступившись невидючими очима в нікуди, у досконалу, стоп'ятдесятипроцентову темряву, п'їтму, яка огортає мене, оточує, і втішаю себе наївно-дитячою мрією, маренням, що нічого того не сталося, що це тільки мене одного засипало якимсь робом на Виборчій Дільниці, а на планеті й далі бує життя» [78, с. 34].

Я. Голобородько підкреслює ігрове начало п'єси «Recording». На думку дослідника, «Олександр Ірванець невимушено й дотепно вибудовує абсурдистський соціум-інтер'єр тексту, недвозначно натякаючи, що його реалії сповнені відвертої гри. Гри саркастичної фантазії, домислу, уяви. Гри у винахідливі й глузливі версії, моделі, гіпотези. Гри у можливість неможливого, нереального, елементарно абсурдного» [49, с. 95]. Загалом погоджуючись із домінуванням абсурду в якості центральної для оповіді, ми поєднуємо ігровий компонент із розмитістю портрету головної дійової особи, обрамленням оповіді за допомогою процесу її запису, безпосереднім зверненням автора до реципієнтів («Надалі ця ремарка не повторюватиметься, та автор просить імовірних читачів і неймовірних постановників постійно тримати її в голові» [78, с. 20]).

Внутрішній конфлікт Старого так і не вирішується, що свідчить про драматичний пафос п'єси. На відміну від нього, гра драматурга з реципієнтами завершується розчаруванням останніх, оскільки процес запису виявився містифікацією. Художньо-естетичною домінантою тематики п'єси «Recording» є абсурд, яким пронизане зображене суспільство. О. Ірванець вибудовує світ, заснований на низьких цінностях, і доводить, що такий світ знищує сам себе.

Прийоми обрамлення й гри, установлення зв'язку з реципієнтами, коли автор «дуже просить усіх режисерів, які зважаться на постановку цього твору, залишати роль Режисера для себе й виконувати її особисто» [78, с. 56], формально зближують попередній твір О. Ірванця з наступним, що має назву «Прямий ефір». Він структурно визначений автором як «П'єса на одну дію з роллю для режисера» [78, с. 37]. Попри цілісність форми твору за змістом текст поділений на чотири асиметричні частини. Три з них змінюють одна одну відповідно до встановлення різних політичних режимів, а четверта – це завершення гри з реципієнтами, розкриття умовності, ілюзії подій телевізійної

передачі. Асиметрія змістових частин супроводжується симетрією поглядів окремих учасників дискусії.

Репліки дійових осіб пронизані гротеском та іронією, а також відображенням проблем суспільства 1990-х рр., зокрема «прогресуюче посилення залишкового принципу фінансування» [20, с. 142] освіти проілюстроване вчительськими проханнями «наголосити на малій, катастрофічно малій, просто жебрацькій платні наших педагогів» [78, с. 41]. Висловлення власного міркування пані Катерини з приводу проблеми мультиплундизму зводиться до звернення, адресованого уряду з проханням підвищити платню працівникам освіти. Політолог також не висловлює чіткого погляду на предмет обговорення. Гротескності образу додає майже дослівний повтор фрази окремих реплік: «Ви мене зрозуміли, я сподіваюся...», «Ви, сподіваюся, мене розумієте», «Ну, одним словом, ви мене розумієте...» [78, с. 43–44].

Відсутність власної думки представника військових зумовлюється особливостями військової підготовки молоді. Генерал стверджує, що «в армії нема й не може бути місця тому, що не передбачено її статутом, наказами й розпорядженнями вищестоящего керівництва» [78, с. 44]. Військова сфера незалежної України на початок 1990-х рр. мала такі особливості: «Понад 70 % офіцерів, котрі прийняли присягу, – вихідці з інших республік колишнього СРСР, переважно з Росії. Вони ж склали 90 % керівного складу і 50 % апарату Міністерства оборони республіки. Менше половини опитаних офіцерів, наприклад, Одеського військового округу заявили, що прийняли присягу через щире бажання служити Україні, решта керувалась іншими міркуваннями» [20, с. 60]. Іронічним видається уявне володіння ситуацією з боку генерала.

Молоде покоління, представлене в п'єсі, також показане позбавленим чітко сформованого розуміння обговорюваної проблеми. Не дає жодної однозначної відповіді дівчина Інга, а сімнадцятирічний Стефан прихильно ставиться до мультиплундизму, бо «все по-інакшому!...» [78, с. 47]. Указівка на те, що юнак після школи нічим не займається, свідчить про відсутність конкретних життєвих цілей. Це спричинює некритичне засвоєння молодими людьми різних

радикальних лозунгів, які обіцяють змінити існуючий лад. О. Ірванець показує безперспективність такої позиції, оскільки наприкінці твору Стефан виявляється непотрібним мультиплондистам.

Примарна важливість обговорення розвінчується вже після першої появи диктора, коли він зневажливо звертається до ведучих та учасників ефіру: «Може, потім ви навіть продовжите свої теревені» [78, с. 48]. Жорстокий і цинічний заклик Надзвичайного Комітету «переламати в собі пережитки старої, родової, родинної свідомості задля остаточної перемоги сил добра і прогресу» [78, с. 49–50] спричинює симетричні зміни в поглядах учительки, генерала та політолога, що іронічно коментує ведучий: «Дякую, пане професоре, за вичерпний коментар... і за добру реакцію» [78, с. 51]. Звернення Центрального Штабу Мультиплондизму за ідейно-естетичним значенням дублює звернення Надзвичайного Комітету. Обидва документи агресивно спрямовані щодо тих, хто не розділяє пропоновані погляди.

Конфлікт п'єси не вирішується, він спростовується зняттям ілюзії зображених подій, що свідчить про драматичний пафос твору. Схематичність персонажів і створеної ситуації підкреслює О. Когут: «Кліше програми, що пропонується учасникам прямого ефіру (як гарантія живого/справжнього слова й реального тривання в часі подій, що розгортаються у студії), настільки уніфіковано, що в текст сценарію вповні можна вписати будь-яку із реально існуючих соціальних проблем» [87, с. 82].

Отже, центральною категорією драматургії О. Ірванця 1990-х рр. є драматичне, в основі якого лежить дисгармонійне. Художньо-естетичними домінантами його п'єс виступають потворне й абсурд. Їх актуалізації допомагає комічне, що має свої модифікації – іронію та цинізм. Використовується в п'єсах і категорія сакрального через форму гри.

У серії «Непроза» 2005 р. виходить й інша збірка п'єс 1990-х рр. – «Довкола столу» В. Діброви. У передмові автор дає зрозуміти, що основним призначенням драматичного мистецтва є вплив на глядачів через театральну виставу: «Кожна гарна п'єса дає глядачам змогу побачити замасковану пружину

сценічного (а значить, і їхнього власного) життя» [57, с. 4]. У представлених творах драматург осмислює реалії перехідної доби українського суспільства й відображає їх у власний спосіб. Назва першої п'єси «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» натякає на особливості радянської дійсності, у якій відбулися 28 з'їздів КПРС. Своєму твору драматург дає оригінальне жанрове визначення: стенографічний звіт-опера, таким чином поєднуючи низьке та високе у своєму мистецтві. Однак у передмові автор уступає в гру з реципієнтами, удавано розвінчуючи підтекст назви твору й перераховуючи інші жанри, у формі яких він міг би бути представлений: фарс і лялькова вистава. Серед дійових осіб перше місце належить ведучому, що виконує функцію диригента. Семантично навантажені імена членів партії та відсутність імен піонерки й комсомольця разом з назвою та авторським жанровим визначенням свідчать про пародіювання радянської дійсності. П'єса поділена на дві дії, що відповідає двом її темам: відносини піонерки та комсомольця і боротьба за владу всередині партії.

Перша сюжетна лінія представлена на фоні звітування товариша Харашо, який виголошує беззмістовні мовні кліше в стилі радянської пропаганди. Почуття піонерки й комсомольця окреслені схематично, їхня симпатія невмотивована, учинки ексцентричні. Типовість образів досягається порушенням проблем репутації батьків, житла, узаконення стосунків, які стають основою конфлікту між молоддю та бюрократичною системою, гротескно зображеною автором. Працівники РАГСу демонструють байдужість, грубість, підозріливість до молодих людей. Їх цікавить лише державна нагорода, цінність якої вони вимірюють доступністю життєвих благ (кави, ковбаси, гречки тощо). Керівники заводу хочуть скористатися «голуб'ятами» для вирішення своїх проблем: «У колгосп. На гнилизну. Щоб до снігів там греблися» [57, с. 25]. А члени ЦК жодних прохань не розглядають без відповідних документів. Зрештою, й самі молоді люди виявляються не тими, за кого себе видавали, що підкреслює протиріччя й дисгармонію радянської системи, яка фактично спрямовує свої зусилля на самознищення.

Цей мотив наявний і в другій дії п'єси під час намагання членів партії

позбутися свого голови. Типовість образів створюється мовними кліше та зображенням схематичності роботи урядового апарату, що зумовлює об'єднання членів партії в антиурядові коаліції. Грубим комізмом супроводжується викриття підступних планів товариша Культі, які, по суті, звучать в унісон із планами інших членів партії: «М а м и к (до Родіної). Звичайно, підведе. Але ми спершу його як слід використаємо, а тоді... (Робить руками жест, наче скручує курці шию.) Д а л д о в (до Вофіса). Ми його спочатку вичавимо, а тоді... Ку л ь т я (думки вголос). А я все чую! А я все знаю! І вже розробив план, як зіткнути лобами дві ворожі фракції й видати їх товаришу Харашо!» [57, с. 43]. Гротескно зображена відірваність членів партії від народу, який вони хочуть залучити до реалізації свого плану.

Зрештою, урядовці вирішують здійснити фізичну розправу над своїм керівником і використати для цього піонерку й комсомольця. У цьому епізоді найяскравіше викривається низьке в образах партійців, які готові знищити дитину в разі невиконання розпоряджень: «М а м и к (розлючено). Припиніть скиглити! (Подає знак. Родіна хапає немовля за ніжки й погрожує вдарити його голівкою об край столу. Інші Члени президії не підпускають Батьків.) Ну то як? Згодні?» [57, с. 51]. Піонерка й комсомолец намагаються тікати, але їх зупиняють колючий дріт та охоронці. Це відбувається паралельно з переобранням Президії партії в тому самому складі, у якому вона була. Фінал п'єси абсурдний, оскільки молоді люди насправді розігрували виставу на з'їзді партії, але це не рятує їх від системи, якій байдужі людські життя, що гротескно підкреслено лозунгом «Сла-ва-а-а-а!» [57, с. 56] на фоні побиття піонерки та комсомольця.

П'єса «Короткий курс», тему якої пояснив В. Діброва («Розвиток політичної доктрини від стадії ідеалізму, через прагматизм аж до занепаду й розпаду» [57, с. 4]), стилістично близька до попереднього твору, попри те, що за авторським жанровим визначенням належить до фарсу. Їх об'єднують гостросюжетні ситуації, ексцентрика поведінки дійових осіб, динаміка розвитку подій, типовість образів, грубий комізм становищ і висловлювань персонажів. У назві автор використовує алюзію на книгу «Короткий курс історії ВКП(б)»

(1938 р.), що зумовлює появу в переліку дійових осіб Леніна, Сталіна й Троцького. Нетрадиційним композиційним прийомом стає введення пояснень і порад, у яких автор дає настанову режисерам щодо костюмів та декорацій вистави. Також він робить іронічне протиставлення персонажів, зазначаючи, що «крім Поскрьобишева, імена всіх дійових осіб – не справжні, а псевдоніми» [57, с. 58]. Художній простір масштабних культурно-історичних подій звужений до столу й трьох стільців.

Основний конфлікт п'єси розгортається навколо боротьби за владу, символом якої є кашкет. Саме його всі три революційні лідери прагнуть за будь-яку ціну одягти собі на голову, що зумовлює ряд комічних ситуацій, у які вони потрапляють. Персонажі п'єси являють собою карикатури відомих історичних постатей, які не утримують у руках влади через гіперболізовані риси. Так, Ленін схильний до надмірного теоретизування, доведеного до абсурду ампліфікацією іменників: «Опортуністи, ревізіоністи, каутськіянци на чолі з Фіхте, Мольтке, Шнітке, Рільке, Мунденблітом, Кальсоновичем і отаманом Лопатою» [57, с. 63]. Сталін підозріливий і надає перевагу фізичній силі у вирішенні суперечок: «С т а л і н (*кидається виламувати Троцькому руку*). Цить! (*До Леніна.*) Він так може видати дату повстання!» [57, с. 66]. Троцький готує підступні плани: «А от я позичу в сірка очі, удам, що каюся, примажуся до справжніх ватажків і таки доможуся свого» [57, с. 73]. Безпорадність революційних лідерів увиразнюється тим, що вони всі прив'язані до столу, і тільки повне звільнення від одягу дає їм змогу вирватися за межі кону, що, очевидно, символізує розпад радянської системи. Образ Поскрьобишева засвідчує відірваність ідеалів революціонерів від реального життя: «П о с к р ь о б и ш е в (*раптом розлючується, починає горланити на всю приишклу президію*). Ти чий хліб їси?!» [57, с. 109]. Це людина-виконавець, якій після зникнення своїх керівників не залишається нічого іншого, як податися слідом за ними.

Основу художньо-естетичної платформи цієї п'єси становлять «твори українського та російського фольклорного театру, лубок, “Прикордонники” Біль-Білоцерковського та деякі замасковані під драми водевілі Корнійчука» [119,

с. 62]. В. Діброва через систему карикатурних образів і комічних ситуацій показує абсурдність радянської ідеології, яка нібито зникла, але її атрибути, символічно представлені одягом революційних лідерів, усе ще існують у сучасному житті.

У п'єсі «Поетика застілля» В. Діброва продовжує тему наслідків тоталітарного режиму, але сутність її змінює («Перегук різних ритмів і темпів дії, що відповідають пульсу думок і вчинків різних персонажів» [57, с. 4]), оскільки вона тепер існує в площині родинно-побутового спілкування. Назва твору, поєднуючи поняття, що належать до різних рівнів функціонування суспільства, побудована за принципом контрасту. О. Когут простежує в ній цілісний образ, який передає «враження, що все суспільство зайняте відбуванням дивного ритуалу із трапезою, де принцип “закуска – гаряча страва – десерт” (профанація середньовічної космогонії, де є пекло – земля – рай), сакралізується, стає фактично способом “членування й осягнення буття!”», можливістю утвердитись у час дефіциту всього, окрім високої духовності» [86, с. 285–286]. Перелік дійових осіб і ремарка до нього вказують на протиставлення між «своїми» та іноземцем Бобом, покладене в основу сюжету п'єси.

Протягом двох дій за допомогою прийому відсторонення реципієнт отримує можливість зазирнути в думки дійових осіб, що викриває їхню деформацію, дисгармонію між внутрішнім станом і поведінкою. Цей прийом отримує в п'єсі часове й просторове вирішення. Автор подвоює художню площину зображення, виводячи персонажа, який виголошує свої думки, із загальної композиції та граючи темпами рухів інших дійових осіб. Так, поки інші персонажі завмерли, Семко знайомить глядачів із присутніми. Господар дому через порівняння запахів виходить на контраст культурно-історичних рівнів, що лежить в основі конфлікту п'єси: «Бо це в них культивувалося сотнями років. А ми росли, як бур'ян. Ми виживали! Усе життя билися за те, що їм давалося змалку й задурно» [57, с. 122]. Він представляє тип корисливого чиновника, що міняє свої погляди залежно від політичної ситуації. Привітна й гостинна господиня насправді виявляється заздрісною, злопам'ятною та підступною: «Будь

ласка, я вам зроблю солоненьке! (*Хапає сільничку, щедро трясє нею над тарілками Руслана та Людмили.*) І пікантне я вам зроблю! (*Так само хапає перець і сипле його в тарілки.*) Отако! (*Помстившись, сідає до столу.*)» [57, с. 153].

Руслан і Людмила втілюють симетричний образ ідеалістичного світогляду, що зазнав таких самих нищівних викривлень, що й матеріалістичний. Так, Руслан презентує тип нескореного режимом митця, що набирає форми самовихваляння порівняно зі своїм другом Семком: «Контраст – разючий. Він – гладенький, лисуватий член нашої партії. Я – неголений внутрішній емігрант. Він – налосьйонений. Я – непохмелений. Він – при краватці. На мені – діряві кеди. Опортунізм сам на сам із духовністю» [57, с. 141]. Іронія полягає в тому, що намір висловити свою громадянську позицію другові супроводжується крадіжкою в нього грошей. Людмила романтизує свого обранця, проявляючи при цьому неприязнь і заздрість до інших жінок за столом: «А ти, мій нещасний друже, регочеш разом з ними! <...> Бо сміх для тебе – як лицарський панцир! (*Подумавши, додає з пафосом.*) На цьому жорстокому карнавалі потвор!» [57, с. 145]. Семкова сестра Маша також виявляє своєрідний протест проти існуючої дійсності зреченням сімейних цінностей та втечею в казкову реальність, де вона уявляє себе Сплячою Красунею: «Я не хочу ні жити з мурахою, ні ставати мурахою. Бо я – метелик. Нехай усі довкола повзають. Я їм не забороняю. Але хай вони мені не заважають пурхати» [57, с. 159]. Друг Маші Боб стає для дійових осіб символом омріяного життя за кордоном, задля якого Таня готова розлучитися з чоловіком, а Люда – одружитися з нелюбом. Разом із тим, він утілює проблеми та страхи, які з'являються перед невпорядкованим майбутнім на руїнах колишніх цінностей: «С е м к о. Забагато вибору. Людині не треба стільки!» [57, с. 186].

У другій дії думки дійових осіб об'єднуються в одну колективну свідомість, у якій відбувається основний конфлікт твору. Такий поворот сюжету вмотивований приблизно однаковим віком і спільним культурно-історичним досвідом персонажів. Кульмінацією боротьби між «своїм» та «чужим» стає

рішення позбутися іноземця. Таким чином, пафос п'єси є трагікомічним, оскільки спільними зусиллями дійові особи долають свій страх і відмовляються будувати майбутнє за чужий рахунок, але, разом з тим, вони залишаються в полоні стереотипів та цінностей, нав'язаних радянською ідеологією.

П'єса «Рукавичка» увібрала сюжетні елементи різних жанрів літератури. У її назві використано алюзію до однойменної української народної казки, що дає змогу побачити спільний принцип заповнення художнього простору персонажами. За авторським жанровим визначенням твір є шкільною містерією, що узгоджується з настановами режисерам у передмові й оформленям декорацій вистави. Оригінальним є введення в текст п'єси переддії, де вказані дійові особи: хор і диригент, – що нагадує вистави давньогрецького театру. Функціональне навантаження хору змінюється в процесі розгортання подій. Перед початком дії «хористи групами та поодиночі, немов перед телевізором, уможовчуються на сходах. Час від часу вони шикають одне на одного, щоб ніхто нікому не заважав, стежать за кожним рухом актора та коментують його дії» [57, с. 198]. Однак поступово всі вони включаються в дію та перетворюються на акторів. П'єса складається з семи дій, кожна з яких має свій підзаголовок. Основний акцент зроблений на формі вираження різних суспільних явищ, які зазнають абсурдизації та зводяться до схем, розіграваних між персонажами-типами.

П'єса набуває вигляду музичного твору, що виконується голосами дійових осіб. Як зазначає В. Діброва, дії «без пауз і без падіння завіси перетікають одна в одну» [57, с. 5], поступово посилюючи своє звучання завдяки збільшенню кількості акторів. У першій дії показаний процес самоствердження людини через інтонаційну висхідну градацію повторення займенника «я». Друга дія демонструє еволюцію пізнання світу чоловіком і жінкою. У третій дії процес приготування родинию борщу супроводжується діями, що «не завжди здаються логічними, проте здаля нагадують танець» [57, с. 212]. Пошук солі призводить до виникнення непорозуміння між дочкою й сином, яке переходить у загальну сімейну сварку, наслідком чого стає фізичне спотворення всіх членів родини та

перетворення їх на «єдину скульптурну композицію, що зображає різні аспекти болю та страждання» [57, с. 221].

Четверта дія починається діалогічним спілкуванням між парами пасажирів транспорту. Беззмістовні репліки та їх алогічне поєднання створюють хвилеподібний рух голосів, який перетікає в його пластичне відтворення пасажирами таким чином, що «їхній ритмізований рух нагадує танець, а їхні репліки – імпровізовану казку» [57, с. 227]. Зрештою, дійові особи доходять до абсурду, коли починають виголошувати беззмістовні спільнокореневі іменники, пришвидшуючи при цьому свої рухи й темп реплік, що спричиняє їхнє падіння. Наступний епізод являє собою безглузду гру, у якій перемагає лише той, хто її вигадав. Це перетворює винахідника на злодія, а того, хто виявився спритнішим за нього, на Пахана. Гра, організована Паханом, нав'язується насильницькими методами всім учасникам дії так, що «тихі пасажирів змушені, долаючи огиду, підспівувати Злодіям» [57, с. 237]. Для того, щоб Пахан дотягнувся до стелі, хтось має стати жертвою. Це призводить до хаотичного руху дійових осіб, під час якого юрба намагається схопити кого-небудь зі своїх членів.

П'ята дія демонструє поєднання виражальних можливостей дійових осіб, які виголошують той самий монолог, приміряючи на себе різні типи людських характерів. Цей епізод нагадує концепцію театру Ю. Тарнавського, що зосереджує увагу на свободі акторського таланту під час утілення задуму драматурга. Варіації жестів, міміки й інтонацій переходять у своєрідні пластичні вираження типів: «Тепер кін являє собою суцільний танцювальний майданчик, де кожен витанцьовує щось своє, не дуже зважаючи на тих, хто поруч» [57, с. 252]. У шостій дії радикал, який не знайшов собі місця для відпочинку, перетворюється на ідеолога. Така еволюція супроводжується наростанням інтересу до нього з боку дійових осіб, який починається «єдиним плавним хвилеподібним рухом» [57, с. 259], а завершується боротьбою за стіл між двома протидіючими групами персонажів під керівництвом ідеолога. Після його скинення персонажі перетворюються на авіапіратів, які стають хаотичною масою, схильною до руйнування художнього простору зображуваного.

Остання сьома дія показує передапокаліптичні настрої дійових осіб, які набирають форми дискусії, що «нагадує добре узгоджений симфонічний твір. Репліки виголошуються в різних кінцях майже нерухомої композиції, одним або кількома голосами, які, навіть тоді, коли вони влітаються чи накладаються один на один, дають змогу рухати думку й дію вперед» [57, с. 281]. Згодом ця цілісність знову перетворюється на хаотичну юрбу. Зупинити її руйнівну силу намагається останній хорист, але розлючений натовп б'є його. У гротескному фіналі твору разом із театральними декораціями остаточно руйнується художня ілюзія зображуваного.

Таким чином, драматург показав життя суспільства в його діалектичній боротьбі єдності та протиріччя, переході від узгодженості й цілісності до хаосу та руйнування засобами акторської майстерності, що наближає авторське бачення до концепції «чистого мистецтва». Саме в демонстрації виражальних засобів театру і полягає основна ідея п'єси, що підтверджується реплікою останнього хориста: «Вас бачать, і чують, і співчують вам. Навіть тоді, коли ви помиляєтесь і виголошуєте чужий текст. І всі завжди радіють, коли ваша гра йде від щирого серця» [57, с. 290].

Отже, художньо-естетична парадигма більшості п'єс О. Ірванця та В. Діброви ґрунтується на потребі завершення зміни аксіологічної моделі суспільства незалежної України. Інтертекстуальні зв'язки, відхід від традицій жанрового визначення та структури драматичного твору, знецінення мовних засобів у вираженні змісту на користь паралінгвістичних, введення ігрових моментів, доведення художньої дійсності до абсурду, яскраві гротескні образи тощо свідчать про формування яскравих зразків постмодерної драматургії у вітчизняній літературі.

3.3 Антиестетика драматургії 1990-х – концепція національного постмодерну

Злам радянської системи похитнув основи існування українського

суспільства. Розбудова культури незалежної держави вимагала вироблення нової системи цінностей. На жаль, місце комуністичних ідеалів швидко посіли ідеали капіталістичні, що за своєю суттю є такими ж антидуховними. Українське мистецтво стало відкритим до світових культурних надбань, але «ситуація межі, втрати орієнтирів, розгубленості – всіх цих атрибутів наших численних “пост”, трагічної “закинутості” у казна-що...» [163, с. 356] наклала свій неповторний відбиток на світовідчуття драматургів 1990-х рр.

П'єса К. Демчук «На виступцях» розміщена в антології «Страйк ілюзій» у розділі «Ілюзії-фентезі». В іронічному значенні форма «на виступці» має значення «іди (ідіть) геть» [150, с. 505]. Інше її значення наводить М. Шаповал: «Місце, яке проти ночі не згадують» [156, с. 11]. Таким чином, уже в назві п'єси задекларовані як обставини, так і фінал драматичної дії. К. Демчук визначає жанр твору як «фарс для двох блазнів, годинника та маріонеток» [156, с. 348]. Традиційною є вказівка на наявність образів-типів, які в тексті набувають символічного значення. Це одна з рис, яка свідчить про «розмивання» меж задекларованого жанру, оскільки фарс «зазвичай позбавлений алегорій, відображає неприкрашене довкілля» [109, с. 524]. З-поміж інших рис можна виокремити такі: умовний хронотоп дії, гру із соціальною стратифікацією персонажів, наявність елементів трагічного тощо.

У п'єсі головна дійова особа опиняється в полоні персонажів, що персоніфікують гральні карти. За сюжетом Чужий поставлений перед вибором: убити Короля або самому бути страченим. Однак твір набуває драматичної розв'язки завдяки втручання третьої сторони – Блазня. У взаємодії Чужого й Блазня простежується градація комічного від розважального пародіювання до злих жартів і кепкування. Головний персонаж опиняється в залежному становищі від мешканців химерного королівства, що відповідає тим обставинам, у яких перебувають реальні гравці в карти. Коли події набувають загрозливого для Чужого характеру, то він впадає у відчай: «Ся гра мені вже осточортіла» [156, с. 361]. Художньо-естетичний ефект фарсу досягається очищенням не через сміх, а через страх, що справедливо помічає М. Шаповал: «Колода карт символізує

варіативність, варіативність передбачає невідоме, а де невідоме – там завжди страх і завороженість текстом» [156, с. 11].

Тема твору містить два провідні складники: по-перше, гра, яка може зменшувати або збільшувати свої масштаби залежно від кількості гравців; по-друге, паралельна реальність із власними традиціями. Гра завершується «перевдяганням», у ході якого з'ясовується, що Король – це Блазень, а Блазень і є справжнім Королем. Світ мешканців королівства організований і впорядкований, але він функціонує на спримітизованих засадах. Чужий покидає цей світ, так і не знайшовши в ньому належного місця, але й не втративши голови. Головного персонажа рятує Блазень, що, як відомо, є найсильнішою картою в колоді, але драматург підводить реципієнта до розуміння випадковості позитивної розв'язки конфлікту, який за інших обставин міг бути трагічним, що частково передбачається драматургом.

У драмі Л. Чупіс «Страсті за юродивим» зображені останні дні Ісуса Христа. О. Бондарева визначила, що ця п'єса разом з раніше виданою драмою «Плач над Юдою» та драматичним твором «Марія Магдалина» становлять цикл, який «позначено пильною увагою до неканонічного переосмислення біблійних сюжетів з екзистенціальних позицій, деформованих постмодерною свідомістю» [182, с. 177–178]. Уже в самій назві п'єси закладена дисгармонія, оскільки юродивим називають того, хто «насмілюється вийти за межі узвичаєного несправжнього існування» [132, с. 13]. Вона властива більшості дійових осіб через переживання страху. Юродивий убачає в ньому стихійну рушійну силу навколишніх подій: «Страх убогих підганяє чи то до пекла, чи до раю» [182, с. 20]. Прокула, дружина Пілата, боїться розправи за вчинене над Ісусом. Більш розгорнуто свій стан описує первосвященик Анна: «Когтиста лапа лапа спину, крізь ребра лізе до нутра» [182, с. 41]. Пілат, з одного боку, знає про невинність Ісуса і запитує: «У чому тут протизаконність? Не вбив. Не крав. Не гвалтував» [182, с. 46]. З іншого, – він боїться втратити свою посаду і тому змушений чинити так, як того вимагає натовп.

Контрастне протиставлення дійових осіб починає розкриватися вже з

І картини, коли Юродивий у метафоричній формі спонукає юрбу замислитись над тим, що має відбутися: «Скажіть, куди втікають воші, коли злітає голова?» [182, с. 13]. Цей концепт найбільш властивий образам Юродивого та Пілата. Приєднавшись до Ісуса, Юродивий утрачає підтримку матері й вітчима. Бачення навколишнього світу і пророчі здібності протиставляють його і натовп. Пілат, звертаючись до дружини, констатує: «В чужому місті ми одні!» [182, с. 31]. Його самотність трагічна, бо він повністю усвідомлює наслідки свого рішення: «Ще буде! Буде Вознесіння! Та Вознесіння не про нас!» [182, с. 55]. Крім того, кожен у натовпі також по-своєму самотній, оскільки відчуває свою неповноцінність і залежність від інших: «Кричить він, людоньки, до кого? Я від народження сліпий!» [182, с. 17].

Всеохоплюючим у творі є мотив смерті, оскільки основне дійство передуює страті. Юродивий то підносить її образ, називає її ласкавою, то знижує: «І муку місить смерть на тісто – до столу вічних калачі...» [182, с. 39]. Естетично нейтрально говорить про неї Магдалина: «А, може, й так воно на краще, що хтось уб'є, а не самі...» [182, с. 25]. Для Анни вона огидна, «безока». Використані художні засоби формують загальну концепцію зображуваного як антиестетичного. Тут утілені вульгарне («І ти, і рід твій є лайно!» [182, с. 37]), абсурдне («Невже Ти – Цар цим недолугим, безстидним, сірим – Світлий Цар?!» [182, с. 47]), жорстоке («Ви – нелюди! Голодні суки, яких не втішать і вовки!» [182, с. 50]). Така концепція сприяє гостроті конфлікту й наголошує на існуючій безодні між Особистістю й натовпом. Естетично насиченими виступають образи Ісуса та Голгофи як символи високого і святого, свободи і радості: «Голгофо, ти ведеш в Небесне – хода Небесного легка. Голгофо, Божа наречена!» [182, с. 14].

Краса образу Ісуса («На нім, красивім, – твоя врода, а на мені – зола від зла» [182, с. 25]) протиставляється потворності натовпу, що призводить до жахливих наслідків. Панівні стосунки того суспільства, коли «на роги брат здіймає брата» [182, с. 18], є причиною ворожого або бездіяльного ставлення людей до месії, як до Іншої особистості. Контрастне розгортання подій вдало підкреслюється за допомогою уривків Нагірної проповіді. Наприклад, у

Пі картині під час взаємних образ чоловіків і жінок із натовпу біля Голгофи Ісус промовляє: «Не судіть, щоб і вас не судили» [182, с. 28]. Антитетичний принцип проявляється не тільки в межах конфлікту Назарянина з посадовцями та жителями Єрусалиму, а й у стосунках Пілата з Прокулою. У них різні думки щодо того, ким же є Ісус: «Пілат. Здається, сіє Він заразу, яку не випалиш й вогнем... Прокула. А може, Він несе те диво, якому тісно на землі?» [182, с. 30]. Абсурдність зображуваного, засудження раціонально-ідеологічного в оцінці світу, репліки-гасла, які трапляються в тексті драми (наприклад «чи є ще люди між людьми?» [182, с. 36], «один за всіх – то не ціна!» [182, с. 46]), свідчать про постмодерне її спрямування, що дуже органічно висвітлює екзистенційну проблематику. Таким чином, поряд із власне естетичним утіленням образу Ісуса правомірно говорити про антиестетизацію твору, адже визначальними в ньому є мотиви вульгарного, абсурдного й жорстокого.

П'єса І. Бондаря-Терещенка «Вечір навшпиньках» являє собою мистецький інтеркультурний колаж, крізь статичний та ексцентричний рух якого проглядається тема стосунків чоловіка й жінки. У центрі фабули чотири дійові особи: Він, Ляля, Інґа та Акордеоніст. Сюжет полягає в нанизуванні фрагментів застілля мистецької компанії, до складу якої входять відповідно «екзальтований юнак», «молода танечниця», «поетка з діяспори старшого віку» та «чоловік середніх літ» [162, с. 28]. Протягом перших чотирьох сцен фокус зображення поступово звужується, що передає посилення внутрішнього напруження юнака, яке оприявнюється у вигляді невмотивованого рішення покинути компанію. Драматург використовує для цього контраст світла й темряви.

Розпливчасті образи дійових осіб зіткані з алогічних реплік, пересипаних безглуздими регістрами іменників («Про проскурню, олейка, віктюка, український поцмодернізм, німецький комплекс провини, давимуку, жіночу гімназію імени неборака, пост-поступ, діп форест, форест гамп та інші позаплянетні матерії» [162, с. 35]), обіграванням імен іноземних письменників, жартами, літературознавчими термінологізмами тощо. Завдяки цим засобам перед реципієнтом розгортається художній світ авторських говоритмів («Він

(твердо). Йєс, мем. Я можу брехати словами чи фразами, але тільки не говоритмами» [162, с. 40]), які творять дисонанс мовного спілкування, зберігаючи його форму й інтонаційні варіації. Цей світ прямо апелює до свідомості реципієнтів, чим руйнує класичне підглядання глядача за сценічною дією: «В і н (сміється, до глядачів). Якщо глядач хоче хоч що-небудь зрозуміти, він мусить відмовитись від реконструкторських намірів! Від розтягання сюжетного клубка в пряму нитку фабули...» [162, с. 43]. Дійовим особам протиставляється наявність у п'єсі голосу, що іменується драматургом Ян Голд. Він засвідчує руйнування образу персонажа й символізує невизначеність і розгубленість. Отже, через кризу драматичної форми драматург показує дисгармонійні інтенції між дійовими особами, що деформують прагнення та викривають порожнечу богемного життя: «Л я л я (гірко). Кажу ж вам, я також тягнуся до нього... я завше спинаюся навшпиньки, цілуючись з ним... А к о р д е о н і с т (заскочено). Як?! Як ви кажете?! (Відсторонюючись, вражено дивиться на Лялю.) Л я л я. Кажу ж вам, до нього... (Знову намагається пригорнутись.) А к о р д е о н і с т (напівголоса). Якщо вона не... (Обіймає Лялю)» [162, с. 48].

Дійові особи другої п'єси драматурга «Пастка на миші» представлені як персоніфікації. Їхній перелік закладає опозицію чоловічого й жіночого начал, утілених безіменними формами займенників Він та Вона, які дають основу для широкого кола інтерпретаційних значень. Фабула п'єси ставиться під сумнів у зв'язку з невідповідністю змісту й форми зображених персонажів. Художній простір твору представлений кабіною ліфту, яка метафорично виступає в назві пасткою на миші. У п'єсі простежується дефіцит дії на користь діалогу між персонажами, замкненими в ліфті. На рівні тексту Він є поетом, який не відчуває задоволення від своєї творчості, що спричиняє дисгармонію та хворобливість внутрішнього стану: «В о н а (задумано). Ви не любите говорити про свою працю? В і н (заскочено). Працю, мосьпані? Ах, ну так, звичайно... Ні, це раніше мені думалося, що як говорити про це, справа втрачає гостроту своєї безнадії, але вже нині я знаю, що гострота від того не слабшає. (По паузі.) Від того стає тільки

огидно» [162, с. 53]. Вона виступає втіленням потворного, об'єднуючи риси негативізму, сумнівів, докорів, розпущеності, витворюючи інтуїтивний образ зла, що зрештою поглинає поета. Цей мотив увиразнюється рядками з поезій В. Симоненка та В. Стуса, які використовуються в іронічному контексті. Ідеться про неготовність до прийняття свободи, безсилля перед більш досвідченим і наполегливим гравцем: «М о н т е р (заскочено). Еге, таж у кабіні там хтось є! Мадам?! Ану, стривайте, я зараз... В о н а (услесливо). Де?! О, ну так... Ну то, напевно, вітер чи що... (Вже рушаючи.) Затрасніть його дверима. (Сміється.) Нехай не валяє ваньку! Нехай валяє тільки у своїй хаті, дешевше вийде!» [162, с. 60]. У цьому стані межі О. Когут убачає трагічний модус п'єси, однак, на її думку, «головним є іронічно-еротичний контекст драми, насичений психологічною грою» [88, с. 160].

Драматургія І. Бондаря-Терещенка презентує національний варіант театру абсурду, естетичний зміст якого полягає у відображенні кризи мистецтва перехідної доби, яке хаотично шукає адекватних форм для вираження синкретизму нових культурних тенденцій і радянського спадку. Художньо-естетичною домінантою його творів виступає іронія.

П'єси, розглянуті нижче, увійшли до антології під назвою «У чеканні театру». Я. Стельмах зазначає в передньому слові: «Перед нами рідкісне на нинішній час видання – першодруки молодих українських драматургів» [163, с. 5]. Крім того, особливістю цього видання є те, що «до друку в антології добиралися п'єси, які є сценічними. Головна ознака таких творів – дія» [163, с. 8].

У центрі сюжету п'єси Неди Нежданої «Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів», як і в п'єсі К. Демчук, зображене протистояння між «чужою» Соломією та учнями школи блазнів на чолі з їхнім директором. Свій твір драматург визначає як мелодрамофарс, що разом із назвою свідчить про домінування комічного пафосу дії. Йому підпорядковані такі риси мелодрами, як схематизм характерів, надмірне використання розіграшів, неправдоподібні обставини, у яких опиняється головна дійова особа тощо. Спільною рисою мелодрами й фарсу є висміювання суспільних явищ, що на рівні фабули втілене в приїзді інспектора

з райвно Соломії до школи блазнів для перевірки.

П'єса складається з традиційних компонентів: переліку дійових осіб, прологу, двох дій та епілогу. Перелік дійових осіб указує на протиставлення між Соломією й іншими персонажами, а крім того, завдяки вказівці на вік проводить паралель між людьми середнього віку та молоддю. Авторська ремарка стосовно часопростору п'єси акцентує увагу на осмисленні переоцінки цінностей перехідного періоду: «Дія відбувається у колишньому монастирі, нині школі блазнів за містом наприкінці XX століття» [163, с. 228]. У ремарці до першої дії простежуються ознаки дисгармонії в образі Соломії, що сконцентровані в описі її зовнішності: «Їй десь трохи за тридцять, струнка, але не елегантна, одягнута по-діловому, в костюм, невиразно, ще гарна, але мішкувата одежа і недбала зачіска псують її» [163, с. 229]. Керуючись невідповідністю між освітніми стандартами й оригінальністю інспектованого закладу, вона хоче закрити останній, що кладе початок конфлікту між нею та директором закладу Гордієм. На сюжетному рівні його розвиток відображений низкою комічних ситуацій, у які потрапляє Соломія завдяки грубим жартам учнів школи блазнів. Вони вдало маніпулюють страхами і слабкостями жінки, грають на її співчутті, наївності та прагненні домогтися справедливості. Так, звертаючись до бога в пошуку покарання для кривдників, вона чує голос учня школи блазнів Карамболя, який видає себе за святого Пантелеймона. Він в іронічно-гумористичній манері підкреслює важливість сміху як способу боротьби з недоліками суспільства й відкриває Соломії одинадцятую заповідь, яка «гласить: не будь серйозним» [163, с. 272]. В основі комічного п'єси лежить контраст між безглуздям і розсудливістю. Потрапляючи в незручні та неприємні обставини, жінка зазнає поразки у своїх намірах, що змушує її переглянути власні погляди й використати проти блазнів їхні методи: «Вона починає сміятися все голосніше, потім сміх різко обривається. Соломія гасить свічку, в темряві хутко перевдягається в костюм горбаня» [163, с. 272]. Таким чином, відкинувши свою серйозність, жінка сама перетворюється на блазня. Ю. Сидоренко дав філософське узагальнення цього процесу: «У творі Неди ми маємо нагоду спостерігати, як людина крок за кроком втрачає свою

особистість й розчиняється у масі...» [163, с. 11].

Блазнівство в п'єсі виступає в подвійному значенні: по-перше, як феномен культури, по-друге, як патологічна риса суспільства: «Горді й. Ненормально, ненормально! Бо тоді б ти побачила блазнівство всюди, згори донизу. А як іще назвати те, що... (*Запалюється все більше*). Що власну скаліченість і приниження не ховають, ні – навпаки – показують, хизуються, роблять із того професію і мають хосен!» [163, с. 234]. Художньо-естетичне значення розв'язки конфлікту полягає в обмеженні поширення потворних проявів блазнювання.

Головною дійовою особою іншої п'єси Неди Нежданої «І все-таки я тебе зраджу» є сильна жінка – митець Леся із реальним прототипом Лесею Українкою. Авторське жанрове визначення «драматична імпровізація на одну дію» разом з уведенням до переліку дійових осіб П'єро й Арлекіна свідчать про інтеркультурні витоки організації драматичного матеріалу – традиції італійського театру масок, тож недарма О. Когут простежує тут риси необароко [86]. Ідейно-філософським підґрунтям п'єси є праця Ф. Ніцше «Так казав Заратустра», уривки з якої використані в якості реплік дійової особи Драматурга. У творі Леся висловлює свою незалежність від ідей німецького філософа: «Я не ніцшеанка, але й не марксистка, я сама по собі» [163, с. 289]. Натомість дослідники знаходять відбитки поглядів німецького мислителя у творчості поетеси. Ймовірно, ця суперечливість і реалізована в образі драматурга, оскільки образ Лесі представлений як втілення генія, «надлюдини», яка, долаючи життєві негаразди, досягла вершин поетичної майстерності та народного визнання. Цей художньо-естетичний задум представлений прологом у формі символічної картини зустрічі душі дівчини з білим і чорним духами, які відкривають їй майбутню долю.

Власне п'єса, як називає основну дію Неда Неждана, показує поетесу передусім як жінку, «земну, живу, лукаву» [163, с. 280]. Спочатку вона намагається зблизитися з Нестором через пізнання його мови та культури. Епізод із розучуванням грузинського танцю демонструє деформацію світогляду Лесі. Усвідомлення хвороби («Я каліка, а каліки приносять нещастя» [163, с. 283])

зумовлює дисгармонію внутрішнього стану жінки, яка проявляється у формі іронічних і категоричних висловлювань, істеричного сміху, у спробі самогубства тощо. Сюжетна лінія стосунків із Нестором пронизана поетичними творами Лесі, що через заперечення підкреслюють її прагнення бути коханою. Замість сміливості, яку бачив у Лесі Нестор, Сергій розпізнає її беззахисність: «Не ображайтеся, але ви схожі на дитину, що вдає з себе дорослу і ледь стримується, аби не розсміятися» [163, с. 290]. Їхня духовна спорідненість естетизується у формі уривків з вірша Лесі Українки «Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами...». Завдяки мовному оформленню цей зв'язок набуває ознак витонченості й краси. Так, у формі асиндетону підкреслюються сильні почуття Сергія до Лесі: «Тепер мені буде веселіше вмирати – мене кохала найдивніша і найпрекрасніша жінка...» [163, с. 294]. Натомість картина стосунків Лесі та Кльоні видається приземленою та буденною через прагнення останнього впорядкувати їхнє життя відповідно до очікувань і норм суспільства: «По-перше, мої батьки, по-друге, начальство, моя посада потребує моральної бездоганності» [163, с. 297]. Фінальним драматичним акордом п'єси стає контраст між прозовим виявом любові чоловіка й поетичним зізнанням жінки про відданість своїй творчості.

В епілозі п'єси Леся після своєї смерті знову зустрічається з духами, які в іронічній формі повідомляють жінці про масштаби її визнання: «А р л е к і н. О, ні, ми шукаємо не це – а ваші вірші, драми, щоденники, листи... Л е с я. Ні, цього я не віддам, це моє. П ' є р о. Ви помиляєтеся, пані, це вже давно не ваше. Ви сторінка історії, сторінка літератури. А р л е к і н. І ваші спогади, і почуття, думки і мрії – усе піде в оплату» [163, с. 301]. Таким чином, засобами фрагментарності, інтеркультурності та інтертекстуальності Неда Неждана створює цілісний образ видатної жінки-митця, що виходить за межі національного канону.

Заперечення, наявне в назві п'єси Л. Демської «Так не буде», готує до сприйняття художньої реальності, у якій естетичні очікування реципієнта не виправдаються. Твір складається з однієї дії та не має додаткового поділу. У п'єсі

виокремлені три дійові особи, серед яких одна жіноча та дві чоловічі. Автор приділяє багато уваги організації зображуваного художнього простору: «У самому центрі пірамідально піднімаються шість сходинок. Середні сходи у два рази ширші й довші від бокових, але підйом однаковий. Всі вони сходяться в центральну шосту сходинку, котра утворює невелику площадку. Праві й ліві сходи порожні. Ліві застелені чорною тканиною, праві – багряною» [163, с. 65]. Асоціативна палітра кольорів набуває негативного відтінку у зв'язку з наявністю шибениці. Середні сходи символізують етапи людського життя, що унаочнюється характерними для кожного вікового періоду атрибутами, детальний розгляд яких представлений у дослідженні М. Самсонової [145].

Особливістю називання дійових осіб є поєднання типового жіночого імені Марія з обіграними чоловічими іменами, які, поєднуючись, створюють алюзію до німецького композитора XIX ст. Вільгельма-Ріхарда Вагнера, мистецька позиція якого кількісно увиразнена образами Ріхарда та Вагнера. Репліки останніх мають спільну установку: допитування жінки. У ході бесіди запитання стають більш конкретними, а тон – агресивнішим. Зрештою форма суду оприявнюється реплікою Вагнера: «Ми прийшли судити тебе, Маріє!» [163, с. 72]. Ситуація набуває комічного відтінку під час присяги жінки на порожній пляшці. Смертний вирок, який виноситься друзями Марії, виконується на опудалі. Таким чином, форма суду набуває значення гри, розваги для дійових осіб. Пояснення такого сюжету міститься в репліці Вагнера, що має виразний постмодерний відтінок: «Треба ж якось розважатися. Нудота страшна» [163, с. 73]. Суголосною до цих слів виступає думка німецького композитора про сучасне йому мистецтво: «Його справжня сутність – індустрія, його естетичний привід – розвага для нудьгуючих» [33, с. 118].

Зав'язка конфлікту відбувається під час відмови Марії допомогти їхньому спільному приятелю Вальтеру. Його розвиток супроводжується підняттям угору по сходах усіма дійовими особами і підсумовується у вирокі, який увиразнює висхідну градацію драматичного напруження своїм поліфонічним звучанням: «В а г н е р (схрещує руки на грудях і виголошує). Раба Божа Марія, прізвище не

має значення, за безвідповідальний вибір самої себе... Ріхард (*повторює жест Вагнера*). За безвідповідальне ставлення до чужих проблем... Вагнер. Барвистих забавок... Ріхард. Мертвих квітів... Вагнер. П'яного, але закоханого Поля... Ріхард. Методичне самовбивство за допомогою вина, цигарок і наркотиків... Вагнер. Ігнорування життям... Ріхард. І прикриття своїх злочинів навчанням та творчими пошуками... Вагнер. Приговорюється її найближчими друзями, присутніми тут і яким не байдужа доля Марії, до страти через повішання. Виконання вироку призначається найближчими друзями» [163, с. 72–73]. Кульмінацією є виконання вироку, але страх і напруження, які супроводжують цей момент, знецінюються, утрачаючи свою доцільність. Розв'язка повертає читача до початку п'єси та знаменує початок нового раунду гри, у якому Марія виконуватиме роль судді.

Ігрова ситуація судового засідання чітко обрамлена роботою метронома, який Ріхард запускає «у темпі legato» [163, с. 72]. У словнику Ю. Юцевича цей музичний термін пояснюється так: «Зв'язне виконання звуків, коли один звук нібито переходить в інший без перерви між ними» [200, с. 94]. Зупинка метронома свідчить про завершення гри. Таким чином, циклічність ігрових ситуацій у перспективі зведена до спільного знаменника, яким є наявність провин у всіх гравців, що мають бути покарані. Задум п'єси свідчить, що відповідальність людини за вибір у житті нав'язується ззовні, водночас сама людина залишається до неї байдужою.

Друга п'єса Л. Демської «Повернення у нікуди» містить авторський епіграф «Головне – перших дев'ять днів. А потім звикнеш» [163, с. 75], який разом із назвою створює алюзію до міфологічних і релігійних вірувань про перебування душі в потойбіччі. Представлення дійових осіб неоднорідне, поряд з іноземними іменами – конотація за допомогою предметів та віднесеності до певного соціального прошарку. Антураж сцени створює враження занедбаності й порожнечі: «Із стелі звисають клапті пошарпаної і побляклої тканини. До них прикріплені шматки старих газет, понищені іграшки, обривки реклам, різні годинники, медичні інструменти. Чути монотонне завивання вітру» [163, с. 77].

Крім того, на початку другої та третьої дії до нього додаються предмети, що асоціюються з дійовими особами, які з'являються на сцені. Художній простір твору виступає ірреальним, умовно він може бути названий чистилищем, оскільки всі головні дійові особи покидають світ живих і переживають внутрішню дисгармонію. У п'єсі наявні структурна й композиційна симетрії, оскільки кожна дія присвячена окремій драматичній історії взаємин трьох чоловіків із жінкою на ім'я Лео.

У першій дії на сцені з'являється Клод, зовнішній вигляд якого представлений автором стисло: «Він одягнений дуже скромно, але акуратно» [163, с. 77]. Про його минуле та сьогодення читач дізнається з повідомлень і спогадів самого Клода, які членуються відстороненими репліками Лео, зверненими до чоловіка з акваріумом. Такий паралелізм різних інтенцій підкреслює відчуженість між чоловіком та жінкою. Чоловік відчайдушно намагається знайти виправдання своїм егоїстичним і боягузливим учинкам: «Я дуже довго намагався тебе любити. Але ж ти теж була частинкою того міста! Якого я не любив. Я був змушений залишити тебе. <...> Але ж я залишив тобі дитину. Хіба цього мало? Ти ж сама на це годилася. Тільки щоб щось залишити від мене. А в тому, що вона померла, я не винен...» [163, с. 79]. Однак його особистісна деформація проявляється як на рівні повсякденного життя, для чого авторка використовує прийом контрасту («Ірма померла. І дитина її померла. Це неправда, що у мене двоє дітей. Я просто завжди хотів їх мати. І всі друзі мої померли. А може, і не померли?..» [163, с. 80]), так і на рівні внутрішнього стану («Лео, мене щось гризе. Ти чуєш? Щось гризе. Вже віддавна. Був у лікарів, то вони нічого не чують. А може це пам'ять? А може це сумління? А може це?..» [163, с. 81]).

Поява в другій дії Олександра супроводжується додаванням до декорацій сухих квітів і порваних афіш «з помітними великими літерами “Лео”» [163, с. 82]. Мистецький акцент антуражу набуває динамізму в діях чоловіка: «Раптом з-під смокінга витягує скрипку та пробує грати на ній. У нього нічого не виходить, тільки негармонійні звуки» [163, с. 82]. Потворні звуки, які періодично

награє Олександр, свідчать про деформацію його внутрішнього стану, спричинену нерозділеним коханням до Лео: «Чи ти хоч раз поцікавилася, що мені сниться? Найгіршим було те, що не міг піти від тебе. Знав, що рано чи пізно ти сама мене залишиш. Лео, чи ти хоч раз поцікавилася, чому я пишу цю потворну музику? Я ж чудово знаю, що вона потворна» [163, с. 85]. Дисгармонійні стосунки чоловіка й жінки набувають для музиканта одухотвореного значення, що виражене через метафоричність його уявлень: «Ти була мертвою, коли прийшла до мене. Твої крила волочилися по піску, залишаючи скривавлений слід. Та й твої сліди стікали кров'ю. Лео, я ж повернув тобі здатність літати. Для чого ти затулила мені сонце?...» [163, с. 86]. Через градацію негативних емоцій одухотвореність перетворюється на ненависть, яка мучить Олександра. Появі Рене передують на сцені «проспекти різних відомих міст світу» [163, с. 88]. Його зовнішність свідчить про заможність. Спільне життя чоловіка з Лео побудоване на засадах взаємної вигоди, що зрештою спричиняє дисгармонію та розчарування в стосунках: «Безумець! Безумець... Повірів, що можу купити те, що не продається. Те, чого немає...» [163, с. 90]. Відсутність взаємності й примарність щасливого родинного життя породжують той неспокій, що спалює чоловіка.

Грані особистості Лео, представлені трьома історіями взаємин, формують цілісний образ скривдженої покинутої жінки, особистість якої деформована та дисгармонійна. Вона намагається в різний спосіб заповнити порожнечу, використовуючи народження дитини, славу, гроші, але все це лише посилює дисонанс між нею й оточуючими. Її внутрішній конфлікт сконцентрований у беземоційних репліках, які передають глибокий драматизм життя жінки: «І мені більше не доведеться мати дітей. <...> Від некоханих чоловіків» [163, с. 90]. Кожна дія має власні зав'язку та розвиток подій. Діалог між Рене й Лео, у якому жінка повідомляє, що її страждання минули через дев'ять днів, і таке майбутнє чекає на нього – кульмінація п'єси. Її ж розв'язкою виступають вірші з Книги Екклесіастової, цитовані Лео: «І немає нічого нового... <...> Під сонцем!» [163, с. 92]. У сюрреалістичному світі п'єси Л. Демської «Повернення у нікуди» персонажі осмислюють своє життя лише після смерті. Звідси формулюється

проблема: «Чи має сенс таке пізнє прозріння?» Згідно з авторською концепцією відповідь негативна. Усі переживання й пошуки шляхів досягнення гармонії можливі лише за життя, однак люди марнують його неусвідомленим існуванням, і цей процес є циклічним та безперервним.

Заголовок п'єси А. Дністрового «Учитель» алогічний, бо художнє навантаження образу Учителя суперечить прямому значенню цього поняття. Твір складається з однієї дії, що об'єднує 13 сцен. Дійові особи безіменні, їхня конотація здійснюється за соціальним станом, місцем перебування, наявністю предмета (наприклад «жінка з мітлою») та професією. Дія відбувається ввечері на кладовищі, її динамізм посилюється, що формально виражене скороченням обсягу семи останніх сцен. Твір розкриває тему неприйняття особистістю навколишньої дійсності через художньо-естетичний потенціал драми абсурду. Тому в основі сюжету – перебіг безпричинних подій. Персонажі представляють характерні типи людей екзистенційного світогляду. Так, Самітник висловлює песимістичне бачення свого життя: «Сьогоднішній день був гірший від учорашнього, а вчорашній жахливіший від позавчорашнього, а позавчорашній...» [163, с. 95].

Самітник і Прохожий відтворюють процес самоідентифікації, однак фінал твору свідчить про його нездійсненність. Персонажі виступають відчуженими частинами свідомості однієї особистості, або, погоджуючись із думкою Ю. Сидоренка, «двійниками один одного» [163, с. 10]. Непорозуміння між різними виявами «Я» виникає через особливості сприйняття людей. Його розвиток продовжується різними поглядами на тему пам'яті про померлих. Зближення образів здійснюється через прийом упізнавання, реалізований симетрією реплік і парадоксальністю мови дійових осіб: «С а м і т н и к. Я помітив, що вдень думаю так, як ви. П р о х о ж и й. А я помітив, що в ніч думаю так, як ви. С а м і т н и к. А я й не знав, що смажив і їв гриби, які тут збиралися. П р о х о ж и й. І я не знав, що вночі буваю на кладовищі» [163, с. 101]. Образ Жінки з мітлою, яка періодично з'являється на сцені, є носієм комічного, оскільки його домінантою є контраст між знанням суспільних норм і їх

виконанням. Гротескним представлений епізод воскресіння Учителя, надгробок якого відкривають п'яні гробарі. Фінал твору сатиричний, оскільки Учитель, на могилу якого приходить Самітник, насправді виявляється керівником стада, що було таким ненависним для останнього. Автор не окреслює шляхів гармонізації відносин між людиною й суспільством, однак показує небезпеку, яка супроводжує цей процес, безглузду втрату життя.

Нетрадиційний підхід до авторського жанрового визначення демонструє С. Щученко, указуючи, що його п'єса «Давай пограємо» – майже комедія. Тут дійсно присутня перемога персонажів, які вступили в протиріччя з дійсністю, однак саме вона спричиняє їхнє повернення до цієї дійсності. Автор звертається до традицій комедії дель арте (композиційно твір містить імпровізовані сцени) і вибудовує в структурі твору, на думку Н. Мірошниченко, «вікові трансформації – дорослі грають у дітей, які грають в дорослих...» [150, с. 356]. Також використовується прийом «театру в театрі», який організовує кульмінацію п'єси. Представлення дійових осіб антитетичне та парадоксальне: «Барбара, дівчина років 18-и у дитячому платтячку», «Чарлі, вихователь, одягнений з претензією, але недбало» [161, с. 334]. Використання іншомовних імен засвідчує прагнення драматурга показати вихід сюжету за межі українського культурного простору. У творі виокремлюються дві групи персонажів, які протиставляються за соціальними ролями й наявністю авторської вказівки на вік. Текст п'єси не має поділу на частини, хоча композиційною знахідкою стає виокремлення другого фіналу, який С. Щученко називає необов'язковим. Цей прийом і розвінчує комічний пафос твору. Художній простір п'єси – кімната «без вікон, з одними дверима» [163, с. 335].

Дійові особи представляють різні соціальні маски, якими в розв'язці твору обмінюються. Чарлі й Роза – брехливі корисливі вихователі, які формально підходять до своїх обов'язків. Їхня система виховання зведена до задоволення фізіологічних потреб вихованців. Вони формують у молодих людей конформне конвергентне мислення, яке не дає їм можливості адаптуватися в реальному світі. Вихователям не вигідна самостійність вихованців, бо «процес виховання – річ

серйозна і потребує великих коштів» [163, с. 340]. Арчибальд і Барбара – молоді самотні люди, що поводяться, як маленькі діти. Між собою вони розігрують три гри: у кохання, смерть та театр. Через дитячу безпосередність показані суперечливі стосунки закоханих, які не піддаються жодним правилам, де немає переможців і переможених. Грою в смерть вони перевіряють на практиці своє розуміння життя: «Б а р б а р а. Ура! (*Підкидає ляльку.*) Клоун помер! Нехай живе свобода! Нехай живе лялька! Нехай завжди буде сонце! Спасибі за наше щасливе дитинство! Яка радість! Яка... (*Раптово зупиняється.*) Яка... Не хочу радіти. А р ч и б а л ь д. Ніхто не хоче, але всі радіють. Так треба. Б а р б а р а. А я не буду. А р ч и б а л ь д. Тоді ти ніколи не станеш дорослою» [163, с. 347]. Театральна умовність дає їм змогу виступити в ролі дорослих самостійних людей і перемогти своїх вихователів.

Однак фінал твору драматичний, оскільки Арчибальд та Барбара переживають дисгармонію між внутрішньою дитячою сутністю й зовнішніми ознаками дорослості, а це призводить до відчуження в реальному світі: «А р ч и б а л ь д. Ми були там. Б а р б а р а. Там нічого немає. А р ч и б а л ь д. Там порожньо. Б а р б а р а. Там холодно» [163, с. 351]. Повернення Чарлі та Розі в дитинство показує той контраст, який створюється життям між дитячими відкритістю, безпосередністю і дорослими брехливістю й корисливістю. Авторська концепція свідчить, що такий контраст стає однією з умов виживання в реальному світі.

Отже, драматурги 1990-х рр. звертаються до естетизації дисгармонії, деформації, абсурду тощо. Потворне, низьке і комічне стають художньо-естетичними домінантами розглянутих творів, що дає змогу говорити про їхню антиестетику. Такий висновок був би неможливий без наявності краси в п'єсах, але ця категорія стає домінантою не в змісті драматургії, а в способах організації тексту й художнього простору зображуваного. Разом із цим широке використання гри, парадоксу, сатири, гротеску, залучення інтертекстуальних і міжкультурних зв'язків презентують особливості українського постмодернізму кінця ХХ ст.

ВИСНОВКИ

В основі художнього твору лежить естетичне переживання його автора, утілене одночасно у змісті й формі. Зміст відображає естетичний ідеал, однак подання його може бути сумірним або несумірним, що дає підстави для визначення естетичної цінності твору літератури. За силою естетичного впливу на реципієнта і точністю естетичної оцінки суперечливої дійсності драма має унікальний потенціал. Адекватне сприйняття закодowanego у творі естетичного ідеалу можливе тільки через систему естетичних категорій, які лежать у його основі. Розуміння значення кожного елемента цієї системи залежить від трьох провідних факторів: належності до певного культурно-ментального простору, співвіднесеності з часом функціонування, наявності національної інтерпретації.

1. Кожен етап історико-літературного процесу підпорядкований особливій моделі системи естетичних категорій – парадигмі. Домінантна метакатегорія естетики Давньої Греції – прекрасне, сутність якої ототожнюється із поняттям доцільне. З часом вона зазнає трансформацій: як форма духовного в Середньовіччі, як досконала форма у Відродженні, як повчальний зміст у XVII ст., – утрачаючи з часом провідне місце в системі естетичних категорій і постаючи у XX ст. як джерело насолоди та форма вираження огидного.

Категорія красиве актуалізувалася в пізню античність, отримавши два принципово важливі для драматичного мистецтва вияви: зовнішній (точність, симетрія тіла) та внутрішній (добро, розум). Їхня єдність постає в добу Відродження, а в XVII ст. до змісту категорії додаються опозиції хаосу і порядку, неочікуваного і типового як відмінних рис форми й змісту бароко та класицизму. XVIII ст. надало категорії відносності критеріїв виокремлення, спонукало орієнтуватися на смак реципієнта, однак XIX ст. актуалізувало її формальну сторону, підпорядкувавши вимогам технічного прогресу. У XX ст. красиве стає платформою для засвоєння реципієнтами ідеології, а згодом воно втрачає зв'язок з прекрасним, що вможливило нові поєднання його з раніше не актуалізованими категоріями змісту і форми: хаосом, асиметрією тощо.

У мистецтві Давньої Греції категорія потворне була засобом досягнення комічного естетичного ефекту. До функціонування вона повертається у Відродженні у зв'язку з недоліками форми для підкреслення змісту об'єктів – носіїв зла. Протягом наступних епох потворне виступало протилежністю красивому, але поступово вони зближувалися аж до поєднання в одному об'єкті, що дало підстави для думки про розмивання їхніх меж у ХХ ст.

Формування опозиції високе/низьке відбулося в античну добу внаслідок поділу діонісій на урочисту й профанну частини. Ця тенденція, що відбивала різницю обставин дійства, учасників і їхньої поведінки, не отримала суттєвих змін до кінця ХХ ст.

На відміну від інших, категорія піднесеного сформувалася значно пізніше, у добу Відродження, із більшою динамічністю і чіткістю функціонування, ніж високе. У ХVІІІ ст. піднесене набуло додаткових значень, пов'язаних із низьким (небезпека, жах), що характеризує його як проміжну ланку між двома попередніми. Таке місце в системі категорій сприяло у ХХ ст. тяжінню значення піднесеного до нікчемного, а згодом до вражаючого.

2. Серед усіх естетичних категорій домінантними в літературознавчому аналізі виступають трагічне, комічне та драматичне. Як особливі способи відображення дійсності, вони утворюють цілісну структуру поступу будь-якого періоду літературного процесу. Трагічне актуалізується в зіткненні людини із новим, невідомим, сильнішим за її можливості. Драматичне функціонує в системі умовної рівноваги між ними. Комічне проявляє себе в процесі ревізії дійсності на предмет застарілих поглядів, цінностей тощо. Ці категорії є носіями специфічних естетичних емоцій, створенню яких підпорядковані змістоформальні особливості, засновані на системі всіх інших естетичних категорій. Відтак ці три категорії визначають наявність трьох головних драматургічних жанрів.

У дослідженні ключові поняття функціонують із такими дефініціями.

Художньо-естетична домінанта літературного твору – це система провідних естетичних категорій твору літератури, яка співвідноситься з

художньо-естетичною парадигмою епохи його написання, що дає змогу вписати конкретний твір у літературний процес.

Естетика драми – це система естетичних категорій зі своїм актуальним змістовим наповненням, завдяки якій здійснюється оцінка конкретного драматичного твору, авторського доробку або певного літературного періоду.

Антиестетика драми – це система естетичних категорій, яка нівелює традиційну гуманістичну орієнтацію драматичного мистецтва, витворюючи нову художню реальність, концептуальним центром якої виступає критично-заперечне ставлення митця до дійсності.

Установлення художньо-естетичної парадигми твору драматургії постає трикомпонентним процесом: визначення змістового наповнення естетичних категорій; з'ясування їхніх системних зв'язків; відстеження меж функціонування цих зв'язків на основних рівнях тексту й змісту (назва, авторське жанрове визначення, перелік дійових осіб, ремарки, емоційний темпоритм, мовлення дійових осіб, конфлікт, тематика, проблематика, пафос). Аналіз такої парадигми має значний потенціал не лише у визначенні рис періодів літературного процесу, зокрема 1990-х рр., а й у поділі драматургії на два типи відповідно до художньо-естетичних домінант творів.

3. Зіставлення двох поглядів літературознавців на виокремлення літературного покоління «дев'ятдесятників» свідчить на користь його існування, що підтверджується встановленням культурно-історичних хронологічних меж (Є. Баран), внутрішньої організації, зокрема домінування поодиноких письменників (Л. Демська-Будзуляк), підперіодів (І. Бондар-Терещенко), об'єктивних і суб'єктивних характеристик (В. Єшкілев). Криза театрального мистецтва 1990-х рр. негативно позначилася на визначенні місця драматургії у творчому доробку «дев'ятдесятників», що на сьогоднішній день частково компенсувалося ґрунтовними дослідженнями О. Бондаревої, Л. Залеської Онишкевич, М. Шаповал, О. Когут, Т. Вірченко.

4. Однією з провідних домінант художньо-естетичної парадигми творів драматургії кінця ХХ ст. є героїчне як форма високого, найбільш виразно

представлене на тематичному рівні («Декалог самопосягати» Й. Струцюка, «Туга» М. Братана, «Тричі крига замерзала» та «Ціна свободи» П. Марусика, «Кривавий засів» В. Андрушка, «Закоханий четар» О. Лупія, «Нерозумні діти» В. Андрушка, «Пам'ять серця» М. Мулика, «Відважна Марта (Кур'єр провідника ОУН-УПА)» Я. Яроша. Звернення драматургів до видатних історичних і культурних постатей супроводжується актуалізацією категорії дисгармонійного як однієї з ознак домінування піднесеного в ряді творів 1990-х рр. («Брама смертельної тіні» В. Шевчука, «Смерть Хмельницького» Й. Струцюка, «Гетьман» М. Негоди, «Судна ніч» С. Носаня, «Соломія Крушельницька» Б. Мельничука та І. Ляховського, «Був Маяковським...» А. Гризуна).

Художньо-естетичною домінантою конфліктів драматургічних творів зазначеного періоду є драматичне, якому підпорядковані засоби трагічного й комічного («Остання ніч Мазепи» Ю. Антиповича, «Ой, літав орел...» В. Дергача, «Канон», «Адам і Хева» Г. Штоня, «Страсті по Голосу» Н. Фурси).

Творенню драматичного пафосу драматургічних творів 1990-х рр. сприяє використання антитетичного принципу поєднання ознак гармонійного і дисгармонійного, що на рівні тексту представлено засобами творення радісного й сумного емоційних темпоритмів зображуваного («Казка про вершника», «Зимове дійство», «Весняне дійство» Віри Вовк, «Остання мить», «Вигнанці» С. Носаня, «Метеор над світом» В. Дергача, «Судний день Пілата, прокуратора Іудеї» Л. Пастушенка).

У драматургії кінця ХХ ст. простежується гармонійне поєднання авторського жанрового визначення з ідейно-емоційним наповненням при перевазі спрямування реципієнтів на очікування драматичного пафосу («Кінець віку (Вода життя)» В. Шевчука, «Гора» І. Драча, «Брате мій, Каїне...» Ю. Антиповича, «Дев'ятий місячний день» О. Погребінської, «Полум'я любові» О. Омельченко).

5. Прагнення драматургів 1990-х рр. відобразити суперечливу дійсність на основі відмінних естетичних засад спричинило виникнення метафоричного театру Ю. Тарнавського (художньо-естетичною домінантою збірки «6×0» є

гротеск); постколоніальних моделей українського суспільства О. Ірванця та В. Діброви (художньо-естетичними домінантами їхніх творів є потворне, низьке, іронія, гротеск) і зразків вітчизняних постмодерністських п'єс із домінуванням різних відтінків комічного («На виступцях» К. Демчук, «Страсті за юродивим» Л. Чупіс, «Вечір навшпиньках», «Пастка на миші» І. Бондаря-Терещенка, «Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів», «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої, «Так не буде», «Повернення у нікуди» Л. Демської, «Учитель» А. Дністрового, «Давай пограємо» С. Щученка).

6. В українській драматургії 1990-х рр. простежується паралелізм співіснування двох художньо-естетичних оцінок дійсності: стверджувальної (героїчне, гармонійне, піднесене, драматичне) та критично-заперечної (абсурд, потворне, низьке, різновиди комічного), що відображає різновекторні намагання вітчизняних митців осмислити перехідний період розвитку суспільства незалежної України.

Використаний у дослідженні художній матеріал не є вичерпним для всього періоду кінця ХХ ст., але художньо-естетичні домінанти проаналізованих творів утворюють чітку парадигму драматургії покоління «дев'ятдесятників», що свідчить на користь необхідності вписати цей доробок в історію української літератури як цілісне мистецьке явище. Художньо-естетична парадигма і художньо-естетична домінанта в перспективі можуть стати важливими дієвими інструментами для характеристики національних та міжнародних історико-літературних періодів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авансцена. Інформ. зб. сучас. укр. драматургії / упоряд. Я. Верещак та ін. ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К., 2012. – 136 с.
2. Андрусак І. Латання німбів / Іван Андрусак. – Івано-Франківськ : Типовіт, 2008. – 254 с.
3. Андрушко В. Кривавий засів / Володимир Андрушко. – Надвірна, 2005. – 96 с.
4. Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма / Александр Абрамович Аникст. – М. : Наука, 1980. – 340 с.
5. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / Александр Абрамович Аникст. – М. : Наука, 1967. – 457 с.
6. Антипович Ю. Брате мій, Каїне. Шкіци, вірші, есей, драми / Юрій Антипович. – Полтава : Верстка, 2009. – 208 с.
7. Античная мифология / сост. А. Лактионов. – СПб. : Мидгард, 2004. – 765 с.
8. Аристотель. Сочинения в 4 т. Т. 4 / под. ред М. Б. Митина, В. В. Соколова и др. – М. : Мысль, 1983. – 832 с.
9. Атаманчук В. П. Жанр трагедії в українській драматургії 1910–1920-х років: ідейно-естетична парадигма : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Вікторія Петрівна Атаманчук ; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2007. – 20 с.
10. Барабан Л. Драма і театр України в 90-х роках ХХ ст. / Л. Барабан // Студії мистецтвознавчі. – 2008.–№ 4 (24). – С. 35–46.
11. Баран Є. Літературне дев'ятдесятицтво: істерія й історія / Є. Баран // Березіль. – 2000. – № 3–4. – С. 182–185.
12. Баран Є. Навздогін дев'яностим... / Євген Баран. – Івано-Франківськ : Типовіт, 2006. – 200 с.
13. Батуев А. С. Физиология высшей нервной деятельности и сенсорных систем : учебник для вузов / Александр Сергеевич Батуев. – СПб. : Питер, 2008. – 317 с.

14. Бачинин В. А. Эстетика. Энциклопедический словарь / Владислав Аркадьевич Бачинин. – СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2005. – 288 с.

15. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Эдмунд Берк ; пер. с англ. Е. С. Лагутина – М. : Искусство, 1979. – 237 с.

16. Белоброва Т. Концепти екзистенціалізму в поетичному творі / Тетяна Белоброва // Наукові записки. Серія «Філологічні науки». – Вип. 79. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С. 134–142.

17. Библиотека великихъ писателей. Шиллеръ. В 4 т. Т. 3. – С.-Петербургъ: Изданіе Брокгаузъ-Ефрона, 1901. – 703 с.

18. Блаженный Августин. Творения. В 4 т. Т. 1. Об истинной религии / Блаженный Августин ; сост. С. И. Еремеева. – СПб. : Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 2000. – 742 с.

19. Бойко О. Д. Історія України : підручник / Олександр Дмитрович Бойко. – К. : Академія, 1999. – 568 с.

20. Бойко О. Д. Україна 1991–1995 рр. Тіні минулого чи контури майбутнього? Нариси з новітньої історії / Олександр Дмитрович Бойко. – К. : «Магістр – S», 1996. – 208 с.

21. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / Олена Євгенівна Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.

22. Бондарева О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 – українська література ; 10.01.06 – теорія літератури / Олена Євгенівна Бондарева ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2007. – 40 с.

23. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму / Юрій Бондаренко // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 64–69.

24. Бондар-Терещенко І. Постмодерн: геопоетика, психологія, влада : монографія / І. Бондар-Терещенко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. –

144 с.

25. Бондар-Терещенко І. Функціональні механізми літературного дискурсу 1990-х рр. / І. Бондар-Терещенко // Слово і час. – 2005. – № 2. – С. 62–71.

26. Боров Ю. Эстетика : учебник / Юрий Боров. – М. : Высшая школа, 2002. – 511 с.

27. Босенко А. В. Случайная свобода искусства / Алексей Валериевич Босенко. – К. : Химджест, 2009. – 584 с.

28. Боэций. «Утешение философией» и другие трактаты / Боэций ; под ред. Г. Г. Майорова. – М. : Наука, 1990. – 415 с.

29. Братан М. Туга : драматична поема / Микола Братан. – Херсон : Просвіта, 1995. – 71 с.

30. Буало Н. Мистецтво поетичне / Ніколя Буало ; пер. з фр. М. Т. Рильського. – К. : Мистецтво, 1967. – 136 с.

31. Бычков В. Феномен неклассического эстетического сознания / В. Бычков // Вопросы философии. – 2003. – № 12. – С. 80–92.

32. Бэкон Ф. Сочинения в 2-х т. Т. 2 / Френсис Бэкон ; под ред. А. Л. Субботина. – М. : Мысль, 1972. – 582 с.

33. Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Рихард Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.

34. Великий тлумачний словник сучасної української мови. 3 дод. і допов. / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.

35. Визначення функцій естетичних категорій в українській радянській драматургії: методичні вказівки / уклад. Анатолій Васильович Козлов. – Дніпропетровськ : ДДУ, 1979. – 42 с.

36. Виппер Ю. Б. Введение [Литература Западной Европы XVII в.] / Ю. Б. Виппер // История всемирной литературы. В 8 т. Т. 4 / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1984. – С. 16–36.

37. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія / Тетяна Вірченко. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.

38. Вірченко Т. І. Дискурс, еволюція, типологія художніх конфліктів української драматургії 1990–2010 років : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 – українська література / Тетяна Ігорівна Вірченко ; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2012. – 32 с.

39. Вірченко Т. І. Морально-етичні основи характеротворення у драматургії Лесі Українки : монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. – К. : Акцент, 2007. – 164 с.

40. Вовк В. Театр / Віра Вовк. – К. : Родовід, 2002. – 442 с.

41. Войтович В. М. Міфи та легенди давньої України / Валерій Миколайович Войтович. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 392 с.

42. Вольтер Эстетика. Статьи. Письма. Предисл. и рассуждения / Вольтер; пер. Л. Зониной, Н. Наумова. – М. : Искусство, 1974. – 392 с.

43. Вороний М. К. Театр і драма : зб. критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури / Микола Кіндратович Вороний. – К. : Волосожар, 1913. – 167 с.

44. Гаврилюк Н. Література чи ні? / Н. Гаврилюк // Філологічні семінари: зб. наук. праць. – Вип. 14. Література і паралітература: де межа? / редкол.: М. К. Наєнко (голова), А. О. Ткаченко (заст. голови) та ін. – К., 2011. – С. 68–75.

45. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. В 4 т. Т. 1 / Георг В. Ф. Гегель ; под ред. Ю. Н. Попова. – М. : Искусство, 1968. – 312 с.

46. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 3. Система отдельных искусств / под ред. М. Лифшица. – М. : Искусство, 1971. – 621 с.

47. Герой і антигерой / під ред. Д. В. Затонського. – К. : Наукова думка, 1965. – 176 с.

48. Глосарійний корпус. Г–З [Електронний ресурс] // Плерома : часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. – Вип. 3. – (Бібліотека Ї). – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-gz.htm>.

49. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент : збірка статей / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.

50. Головня В. История античного театра / В. Головня. – М. : Искусство,

1972. – 399 с.

51. Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон / Бальтасар Грасиан ; отв. ред. Г. В. Степанов. – М. : Наука, 1981. – 632 с.

52. Гризун А. Новотвори : поезії та п'єси / Анатолій Гризун. – Суми : Козацький вал, 1998. – 134 с.

53. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.

54. Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес / Володимир Григорович Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.

55. Демська-Будзуляк Л. Зміна поколінь – реальність проблеми? / Л. Демська-Будзуляк // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 28–31.

56. Дергач В. Святе і грішне. У 2 т. Т. 2. Поєми, драматичні твори / Василь Дергач. – Черкаси : Брама ; Вид. О. Ю. Вовчок, 2004. – 176 с.

57. Діброва В. Довкола столу: п'єси / Володимир Діброва – К. : Факт, 2005. – 296 с.

58. Дончик В. Про історію літератури, якої досі не було / Віталій Дончик // Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти). – К. : Фенікс, 2005. – С. 9–27.

59. Драч І. Гора. Документальна драма-колаж у двох частинах, відтворена за листами, спогадами та віршами, доносами та розпорядженнями, які стосувалися Т. Г. Шевченка і його похорону на Чернечій горі / Іван Драч. – К. : Український письменник, 1997. – 117 с.

60. Дроздовський Д. Код майбутнього. Криза людини в європейській філософії. Від екзистенціалізму до українського шістдесятництва / Дмитро Дроздовський. – К. : Всесвіт, 2006. – 192 с.

61. Естетика : підручник / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко та ін.; за заг. ред. Л. Т. Левчук. – К. : Вища шк., 2005. – 431 с.

62. Естетичні категорії в українській літературі. Трагічне і героїчне : зб. наук. ст. – Дніпропетровськ, 1976. – Вип. 1. – 120 с.

63. Етимологічний словник української мови. У 7 т. Т. 1. А–Г / укл.

Р. В. Болдирев та ін. ; редкол. О. С. Мельничук та ін. – К. : Наукова думка, 1982. – 632 с.

64. Євченко О. В. Особливості «нових» драм-антиутопій О. Ірванця / Олександр Вікторович Євченко // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2006. – № 26. – С. 100–103.

65. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 688 с.

66. Єшкілев В. Л. Повернення деміургів – 2. Плерома 2000. Мала українська енциклопедія актуальної літератури / В. Л. Єшкілев, Ю. І. Андрухович та ін. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2001. – 296 с.

67. Жулинський М. Тисячолітній шлях української літератури / Микола Жулинський // Історія української літератури. У12 т. Т. 1. Давня література (X – перша половина XVI ст.) / редкол. Ю. Пелешенко, М. Сулима та ін. – К. : Наукова думка, 2014. – С. 5–22.

68. Залеська Онишкевич Л. М. Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса Марія Любов Залеська Онишкевич. – Львів : Літопис, 2009. – 472 с.

69. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Дмитрий Владимирович Затонский. – Харьков : Фолио, 2000. – 256 с.

70. Иванова Н. Л. Психологическая структура социальной идентичности : дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.05 – социальная психология / Наталья Львовна Иванова ; Ярославский государственный ун-т им. П. Г. Демидова. – Ярославль, 2003. – 399 с.

71. История всемирной литературы. В 8 т. Т. 2 / АН СССР ; Ин-т мировой лит.им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1984. – 672 с.

72. История Красоты / под ред. У. Эко ; пер. с итал. А. А. Сабашниковой. – М. : Слово/Slovo, 2007. – 440 с.

73. История уродства / под ред. У. Эко ; пер. с итал. А. А. Сабашниковой и др. – М. : Слово/Slovo, 2007. – 456 с.

74. Ищук-Фадеева Н. И. В ожидании бога (Беккет, Борхерт, Сартр) /

Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр: сб. науч. тр. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 1999. – С. 56–63.

75. Іван Драч. Література. Кінематограф. Політика : біобібліогр. покажчик / упоряд.: Г. В. Волянська, Л. А. Кухар. ; ДЗ «Нац. парлам. б-ка України». – К. : Основа, 2011. – 532 с.

76. Іванишин П. Національно-екзистенційна методологія: герменевтична актуалізація / Петро Іванишин // Слово і час. – 2003. – № 4. – С. 33–45.

77. Із після-постмодерної перспективи : стенограма / підгот. О. Поліщук // Слово і час. – 2011. – № 2. – С. 87–102.

78. Ірванець О. Лускунчик–2004: п'єси, вірші / Олександр Ірванець. – К. : Факт, 2005. – 208 с.

79. Історія української культури. У5 т. Т. 5. Кн. 2. Українська культура ХХ – початку ХХІ століть / М. Жулинський, В. Агеєва, Л. Барабан, І. Бетко та ін. – К. : Наукова думка, 2011. – 1032 с.

80. Каган М. С. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа / М. С. Каган. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.

81. Кант І. Естетика / Іммануїл Кант ; пер. з нім. Б. Гавришкова. – Львів : Аверс, 2007. – 360 с.

82. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема / Анатолий Анатольевич Карягин. – М. : Наука, 1971. – 225 с.

83. Киченко О. С. Постмодернізм у творчій системі ХХ століття (проблема витоків і їх інтерпретації) / О. С. Киченко // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2004. – № 15. – С. 98–100.

84. Клековкін О. Ю. Сакральний театр. Генеза. Форми. Поетика. Структурно-типологічне дослідження : монографія / Олександр Юрійович Клековкін. – К. : Київський державний інститут театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.

85. Клочек Г. Д. Енергія художнього слова : збірник статей / Григорій Дмитрович Клочек. – Кіровоград : Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка, 2007. – 448 с.

86. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.) : монографія / Оксана Когут. – Рівне : НУВГП, 2010. – 440 с.

87. Когут О. Прийом «театру в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії / О. Когут // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія «Літературознавство». – Тернопіль, 2011. – Вип. 31. – С. 66–80.

88. Когут О. В. Архетипні образи: Він і Вона в сюжетах сучасної української драматургії / О. В. Когут // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 4. – С. 155–161.

89. Кодак М. П. Поетика як система. Літературно-критичний нарис / М. П. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 159 с.

90. Козлов А. В. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів : посібник / Анатолій Васильович Козлов. – К. : Вища шк., 1991. – 200 с.

91. Колеснікова А. Ю. Творчість Олеся Лупія: тематично-змістові, жанрові та семантико-стильові домінанти : автореф. дис. ... канд. філол. наук. : 10.01.01 – українська література / Анна Юріївна Колеснікова ; Луганський національний університет імені Тараса Шевченка. – Луганськ, 2014. – 23 с.

92. Копач О. О. Сучасна російська антиутопія (1980 – 2000-і роки): Традиції та новаторство (проза) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 – російська література / Олена Олександрівна Копач. – Сімферополь, 2005. – 20 с.

93. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.

94. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз / Неллі Корнієнко. – К. : Факт, 2000. – 160 с.

95. Краткий словарь по эстетике / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Просвещение, 1983. – 223 с.

96. Криворучко С. Естетична парадигма літератури межі ХХ–ХХІ ст. / Світлана Криворучко // Іноземна філологія. – 2014. – Вип. 126. – Ч. 1. – С. 206–

217.

97. Крючкова В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений / Валентина Александровна Крючкова. – М. : Изобраз. искусство, 1984. – 304 с.

98. Кузанский Н. Сочинения. В 2 т. Т. 2 / Никола Кузанский ; пер., общ. ред. В. В. Соколова, З. А. Тажуризиной. – М. : Мысль, 1980. – 471 с.

99. Кун Т. Структура научных революций / Томас Кун ; пер. с англ. И. З. Налетова. – М. : Прогресс, 1977. – 146 с.

100. Кундера М. Занавес / Милан Кундера ; пер. А. Смирновой. – СПб. : ИГ «Азбука-классика», 2010. – 240 с.

101. Курилів О. Трагічні відтинки комічного в сучасній українській прозі / О. Курилів // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – К. : Акцент, 2005. – Вип. 22. – Ч. 1. – С. 350–358.

102. Левченко Н. О. Естетосфера художньої культури ХХ століття / Ніна Олександрівна Левченко. – К. : ДАЛПУ, 1998. – 144 с.

103. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века / под ред. В. В. Бычкова. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 607 с.

104. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия / Готхольд Эфраим фон Лессинг ; под ред. М. Лифшиц. – М. ; Л. : ACADEMIA, 1936. – 455 с.

105. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / под ред. Н. П. Козловой. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1980. – 624 с.

106. Лихина Н. Е. Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм : учеб.пособ. / Наталья Евгеньевна Лихина. – Калининград : Калининградский ун-т, 1997. – 59 с.

107. Лімборський І. Контroversійність просвітницького реалізму: ревізія ідеологічного міфу і спроба парадигматичного аналізу / І. Лімборський // Слово і час. – 2005. – № 7. – С. 37–44.

108. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. –

К. : Академія, 2007. – 608 с.

109. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – 624 с.

110. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : Академія, 1997. – 752 с.

111. Логвиненко Ю. В. Молода поезія 90-х рр. ХХ століття: проблеми художнього світобачення : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література / Юлія Володимирівна Логвиненко. – Харків, 2008. – 21 с.

112. Лупій О. Закоханий четар / Олесь Лупій // Кур'єр Кривбасу. – 1997. – Липень. – С. 58–94.

113. Луцак С. М. Домінанта як ментальне осереддя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ–ХХ ст.) : монографія / Світлана Миколаївна Луцак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.

114. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежда Борисовна Маньковская. – СПб. : Алетейя. – 2000. – 347 с.

115. Мармазова Л. Л. Своєрідність ремарки в постмодерністській інтелектуальній драмі Т. Стоппарда / Л. Л. Мармазова // Вісник Львівського університету. Серія «Іноземні мови». – Львів, Львівський національний університет ім. І. Франка, 2011. – Вип. 18. – С. 196–202.

116. Марусик П. Тричі крига замерзала : п'єси / Петро Марусик. – Коломия : Світ, 1994. – 119 с.

117. Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконкєсти : монографія / Наталя Василівна Мафтин ; Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного ун-ту ім. В. Стефаника, 2008. – 356 с.

118. Мельничук Б. Соломія Крушельницька : драма-легенда / Богдан Мельничук, Іван Ляховський. – Тернопіль, 1994. – 58 с.

119. «Мені не соромно...» (інтерв'ю з Володимиром Дібровою) // Сучасність. – 1992. – № 4. – С. 61–63.

120. Мірошниченко Н. Сучасна українська драматургія: Деструкція міфів

та пошук нових територій / Н. Мірошніченко // Дніпро. – січень. – 2009. – С. 116–119.

121. Мовчан В. С. Естетика: історія і теорія : посібник / Віра Серафимівна Мовчан. – Жовква : Місіонер, 2010. – 73 с.

122. Мулик М. Пам'ять серця : історична п'єса / Михайло Мулик. – Івано-Франківськ, 1997. – 22 с.

123. Наєнко М. К. Художня література України. Від міфів до модерної реальності / Михайло Кузьмович Наєнко. – К. : Вид. центр «Просвіта», 2012. – 1088 с.

124. Называть вещи своими именами : программа выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / под.общ. ред. Л. Г. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – 640 с.

125. Негода М. Гетьман / Микола Негода. – Черкаси : Сіяч, 1995. – 68 с.

126. Носань С. Монолог. У 2 т. Т. 2. І на оновленій землі... / Сергій Носань. – Черкаси : Брама-Україна, 2004. – 240 с.

127. Носань С. Судна ніч : вибрані поетичні драми / Сергій Носань. – Черкаси : Відлуння, 1998. – 344 с.

128. Омельченко О. Полум'я любові : драма-феєрія / Олеся Омельченко. – Дніпропетровськ : Поліграфіст, 1999. – 56 с.

129. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.

130. Пасічник М. С. Історія України. Державницькі процеси, розвиток культури та політичні перспективи : посібник / Михайло Степанович Пасічник. – К. : Знання, 2005. – 735 с.

131. Пастушенко Л. Судний день : вірші, драматична поема / Леонід Пастушенко. – Вінниця : ПП О. Власюк, 2002. – 150 с.

132. Пахаренко В. Биття об стіну буття. Екзистенціалізм. Спроба найзагальнішого огляду / Василь Пахаренко // Українська мова та література. – 2006. – № 32. – С. 3–18.

133. Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2 / Платон ; под ред.

А. Ф. Лосева и др. – М. : Мысль, 1993. – 528 с.

134. Плотин. Первая эннеада / Плотин ; пер. Т. Г. Сидаша, Р. В. Светлова. – СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2004. – 320 с.

135. Поліщук О. Б. Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-ті роки ХХ ст.) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література / Олена Борисівна Поліщук ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2004. – 19 с.

136. Поліщук Я. Советське минуле з погляду сучасної української літератури / Я. Поліщук // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – К. : Акцент, 2007. – Вип. 27. – Ч. 2. – С. 23–38.

137. Полякова С. Своєрідність художнього вираження образу людини в межах опозиції «добро-зло» у прозі «шістдесятників» та «дев'яностиків» / С. Полякова // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – К. : Акцент, 2007. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 295–305.

138. Постмодернизм : энциклопедия / под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

139. Працьовитий В. С. Українська драматургія 20–30-х років ХХ століття. Жанрова модифікація : монографія / Володимир Степанович Працьовитий. – Львів : ТзОВ «Ліга-Прес», 2001. – 132 с.

140. Прозерский В. Парадигмы эстетики: прошлое – настоящее / В. Прозерский // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века : материалы научной конференции. – Вып. 16. – СПб. : Санкт-Петербургское научное общество, 2001. – С. 5–7.

141. Рассохина И. Тенденции смены парадигм в художественной культуре / И. Рассохина // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века : материалы научной конференции. – Вып. 16. – СПб. : Санкт-Петербургское научное общество, 2001. – С. 25–26.

142. Розумний М. Література 90-х: здобутки та ілюзії / М. Розумний //

Літературна Україна. – 2009. – № 22 (18 червня). – С. 1–3.

143. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. В 2 т. Т. 1 / под ред. М. Ф. Овсянникова и др. ; сост. З. А. Каменский. – М. : Искусство, 1974. – 408 с.

144. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. В 2 т. Т. 2 / под ред. М. Ф. Овсянникова и др. ; сост. З. А. Каменский. – М. : Искусство, 1974. – 647 с.

145. Самсонова М. О. Символ в постмодернистской драматургии конца XX века / М. О. Самсонова [Електронний ресурс] // Научное пространство Европы. Филологические науки. – 2008. – № 10. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/10_NPE_2008/Philologia/29987.doc.htm.

146. Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Григорій Матвійович Сивокінь. – К. : Фенікс, 2006. – 304 с.

147. Сидоржевський М. Григорій Штонь: «Пишу так, як пишу: без лементу і котурнів, без втеч у тінь класики і без права на помилку». Розмова Михайла Сидоржевського з Григорієм Штоном / Михайло Сидоржевський// Українська літературна газета. – 2012. – № 21(79). – С. 6–7.

148. Скибицька Ю. Сучасна українська драма: мотиви та поетика / Ю. Скибицька // Українська література в загальноосвітній школі. – 2006. – № 1. – С. 8–14.

149. Скорина Л. В. Аналіз художнього твору : навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей (філологія, літературна творчість, журналістика) / Людмила Вікторівна Скорина. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2013. – 424 с.

150. Словник української мови. В 11 т. Т. 1 / за ред. І. Білодіда та ін. – К. : Наукова думка, 1970. – 800 с.

151. Сморг Л. О. Естетика : посібник / Леонід Опанасович Сморг. – К. : Кондор, 2009. – 334 с.

152. Сонді П. Теорія сучасної драми / Петер Сонді ; пер. з нім.

М. Ліпісівіцького, С. Соколовської ; за наук. ред. проф. О. Чиркова. – Житомир : Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. – 132 с.

153. Софокл Трагедии / Софокл; пер. с древнегреч. С. Шервинского. – М. : Худож. лит., 1988. – 495 с.

154. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд = Modern drama in theory and practice. Vol. 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd / Джон Стайн. – Львів, 2003. – 272 с.

155. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр = Modern drama in theory and practice. Vol. 3. Expressionism and epic theatre / Джон Стайн. – Львів, 2004. – 288 с.

156. Страйк ілюзій. Антологія сучасної української драматургії / упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Основи, 2004. – 370 с.

157. Струцюк Й. Свідчимо перед Богом... : драматичні поеми / Йосип Струцюк. – Луцьк : Видавництво обласної друкарні, 2003. – 189 с.

158. Струцюк Й. Смерть Хмельницького : драматична поема на 1 дію / Йосип Струцюк. – Луцьк : Надстир'я, 1994. – 44 с.

159. Таран Л. Жіноча роль : монографія / Людмила Таран. – К. : Основи, 2007. – 128 с.

160. Тарнавський Ю. 6×0. Драматичні твори / Ю. Тарнавський. – К. : Родовід, 1998. – 360 с.

161. Ткаченко А. О. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства : підручник / Анатолій Олександрович Ткаченко. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.

162. У пошуку театру. Антологія молодого драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – 546 с.

163. У чеканні театру. Антологія молодого драматургії / упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Смолоскип, 1998. – 360 с.

164. Улюра Г. Антиестетика як естетична норма в російській жіночій прозі 1990-х років / Г. Улюра // Слово і час. – 2011. – № 3. – С. 68–78.

165. Филон Александрийский. Толкования Ветхого Завета / Филон

Александрійський ;пер. А. В. Вдовиченко и др. – М. : ГЛК, 2000. – 451 с.

166. Філоненко С. «Інша мова жінки». Художні особливості української жіночої прози 90-х рр. ХХ ст. / С. Філоненко // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 49–56.

167. Фракастро Дж.Наугерий, или О поэзии / Дж. Фракастро // Эстетика Ренессанса. В 2 т. Т. 2 : антология / сост., науч. ред. В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1980. – 639 с.

168. Франко І. Зібрання творів.У 50 т. Т. 41. Літературно-критичні праці (1890–1910)/ Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1984. – 689 с.

169. Фролова К. П. Посібник до вивчення курсу «Естетика» / Клавдія Павлівна Фролова, Валентина Леонідівна Галацька. – Дніпропетровськ : Пороги, 2008. – 49 с.

170. Фролова К. П. Развитие форм художественного отражения действительности в украинской советской лирике : автореф. ... д-ра филол. наук : 10.01.02 – литература народов СССР (украинская литература) / Клавдия Павловна Фролова ; Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко. – К., 1971. – 68 с.

171. Фролова К. П. Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе / Клавдия Павловна Фролова // Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе. Всесоюзная науч. конференция : тезисы докладов. – ДГУ, 1978. – С. 26–30.

172. Фурса Н. Страсті по Страті : поетична драма, вірші / Наталка Фурса. – Полтава : Книгодрук ; Полтавський літератор, 2000. – 178 с.

173. Хабарова І. В. Російська жіноча драматургія другої половини 80-х – 90-х років ХХ століття (герой, конфлікт, хронотоп) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 – російська література / Ірина Валеріївна Хабарова. – Харків, 2007. – 22 с.

174. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.

175. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації : монографія / Валентина Петрівна Хархун. – Ніжин :

ТОВ «Гідромакс», 2009. – 508 с.

176. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 – теорія літератури; 10.01.01 – українська література / Валентина Петрівна Хархун ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2010. – 43 с.

177. Харчук Р. Покоління постепокси / Р. Харчук // Дивослово. – 1998. – № 1. – С. 6–12.

178. Хороб С. І. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття в системі модерністського художнього мислення : автореф. дис.. ... д-ра філол. наук. : 10.01.01 – українська література / Степан Іванович Хороб ; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2002. – 45 с.

179. Чепелик О. А. Рецепція естетики західноєвропейського символізму в творчості Олександра Олеся доєміграційного періоду : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Олександра Анатоліївна Чепелик ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2009. – 19 с.

180. Чирков О. С. Драматургія – мистецтво драми? / О. С. Чирков // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2006. – № 30. – С. 104–109.

181. Чистюхин И. Н. О драме и драматургии : учебник / Игорь Николаевич Чистюхин. – [Б.м.], 2002. – 293 с.

182. Чупіс Л. Танці гончарного кола : п'єси / Лідія Чупіс ; упоряд. Я. Верещак. – К. : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2007. – 229 с.

183. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи. Міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.

184. Шаповал М. Час без героя / М. Шаповал // Українська мова та література. – 2004. – № 39. – С. 29.

185. Шевчук В. Драматургія / Валерій Шевчук ; упор. С. Максимчук. – Львів : СПОЛОМ, 2006. – 416 с.

186. Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 5 : пер. з англ. / Вільям Шекспір. –

К. : Дніпро, 1986. – 696 с.

187. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг; под ред. М. Ф. Овсянникова ; пер. П. С. Попова. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.

188. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / Вячеслав Павлович Шестаков. – М. : Мысль, 1979. – 370 с.

189. Шиллеръ. В 4 т. Т. 4 / Фридрих Шиллер. – СПб. : Издание Брокгаузь-Ефрона, 1902. – 544 с.

190. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Мария Алексеевна Шкепу ; Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. – К. : Феникс, 2010. – 448 с.

191. Штонь Г. П'єси / Григорій Штонь ; передмова Т. Вірченко. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 390 с.

192. Шумейко Г. Духовний бенкет для театру / Г. Шумейко // Шевчук В. Драматургія. – Львів : СПОЛОМ, 2006. – С. 4–6.

193. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко ; пер. с итал. Е. А. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 92 с.

194. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / авт.-сост. В. Андреева и др. – М. : ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2004. – 556 с.

195. Эрлахер-Фаркас Б. Монодрама. Исцеляющая встреча. От психодрамы к индивидуальной терапии / Барбара Эрлахер-Фаркас, Кристиан Йорда ; пер. с нем. Н. Кушнина. – К. : Ника-Центр, 2004. – 292 с.

196. Эстетика : словарь / под ред. А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.

197. Эстетика Ренессанса. Антология. В 2 т. Т. 1 / сост., науч. ред. В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1981. – 495 с.

198. Эстетика Ренессанса. Антология. В 2 т. Т. 2. / сост., науч. ред. В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1981. – 639 с.

199. Юм Д. Сочинения. В 2 т. Т. 2 / Давид Юм ; пер. с англ. С. И. Церетели и др. – М. : Мысль, 1996. – 799 с.

200. Юцевич Ю. Е. Словарь музыкальных терминов / Юрий Евгеньевич Юцевич – К. : Муз. Україна, 1988. – 263 с.

201. Якубовська М. С. У дзеркалі слова. Есеї про сучасну українську літературу / Марія Степанівна Якубовська ; вступ. слово В. Лизанчука. – Львів : Каменярь, 2005. – 751 с.

202. Ярош Я. Тридев'ята земля : вірші, поема, новели, драматична елегія / Ярослав Ярош. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 1999. – 295 с.

203. The Anti-Aesthetic. Essays On Postmodern Culture / ed. by Hal Foster. – Port Townsend, Washington : Bay Press, 1983. – 159 с.

ДОДАТОК А
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Список публікацій здобувача за темою дисертації

1. Усова А. Ю. Література 90-х рр. XX ст. у науковому й критичному дискурсах / А. Ю. Усова // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки». – 2011. – № 3 (214). Лютий. Ч. III. – С. 32–42.
2. Усова А. «Присягаю... для загального добра матері моєї Вітчизни». Естетична цінність характеру І. Мазепи (на матеріалі п'єси В. Шевчука «Брама смертельної тіні») / Анжеліка Усова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : науковий збірник / редкол.: В. А. Просалова (відп. ред.) та ін. – Донецьк : Цифрова типографія, 2011. – Вип. 16. – С. 39–48.
3. Усова А. Ю. Мистецьке угруповання та особиста ідентичність драматурга / А. Ю. Усова // Наукові праці. Серія «Філологія. Літературознавство» : науково-методичний журнал. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2011. – Т. 168. – Вип. 156. – С. 119–124.
4. Усова А. Ю. Поняття «антиестетика»: до постановки проблеми / А. Ю. Усова // Мова і культура : науковий журнал. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – Вип. 14. – Т. III (149). – С. 31–37.
5. Усова А. Естетика драми в історичному вимірі: до критеріїв оцінки / Анжеліка Усова // Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць. – Херсон, 2011. – Вип. 52. – С. 48–52.
6. Усова А. Естетизація екзистенціалізму в п'єсі Л. Чупіс «Страсті за юродивим» / Анжеліка Усова // Теоретична і дидактична філологія : збірник наукових праць. – К. : ІВЦ Держкомстату України, 2011. – Вип. 10. – С. 414–422.
7. Усова А. Ю. Становлення сучасної системи естетичних категорій: парадигматичний підхід / А. Ю. Усова // Вісник Луганського національного

педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки». – 2012. – № 3 (238). Лютий. Ч. II. – С. 38–46.

8. Усова А. Ю. Методика аналізу естетичної парадигми драматичного твору / А. Ю. Усова // Науковий вісник Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Літературознавство» : наук. журнал. – 2012. – № 13 (238). – С. 122–128.

9. Усова А. Ю. Естетичні доміанти драматургії О. Ірванця 90-х рр. XX ст. / А. Ю. Усова // Від бароко до постмодернізму : збірник наукових праць / редкол.: Т. М. Потніцева (відп. редактор) та ін. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2013. – Вип. XVII. Т. 2. – С. 183–189.

10. Усова А. Естетичні доміанти драматургії Г. Штона 90-х рр. XX ст. / А. Усова // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених : зб. наук. праць. – Вип. 22 / редкол. : М. Сулима (наук. ред.); Л. Бербенець (відп. ред.). – Київ, 2015. – С. 180–185.

11. Усова А. Ю. Постмодерна драматургія Ю. Тарнавського крізь призму театральної естетики античності / А. Ю. Усова // Проблемы античного мира и современность : межвузовский научный сборник / редкол. : В. Н. Вдовин (отв. ред.) и др. – Алматы, 2013. – Вып. 4. – С. 442–452.

12. Усова А. Ідейно-естетичне наповнення авторського жанрового визначення в українській драматургії 90-х років XX ст. / А. Усова // Метаморфози в сучасній українській літературі : видавнича серія кафедри україністики Варшавського ун-ту та Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника. – Т. IV / редкол. : К. Якубовська-Кравчик; Л. Стефановська. – Варшава ; Івано-Франківськ, 2014. – С. 239–250.

13. Usova A. Y. Антиестетика драматургії 90-х рр. XX ст. – концепція національного постмодернізму / A. Y. Usova // The Second International Conference on European Conference on Languages, Literature and Linguistics : materials. – Vienna : «East West», 2014. – P. 81–88.

14. Усова А. Становлення поняття «прекрасне» у філософській думці античності та середньовіччя / Анжеліка Усова // Філологічні обрії : збірник

наукових праць / редкол.: А. В. Козлов (гол. ред.), Т. І. Вірченко (відп. ред.) та ін. – Кривий Ріг, 2011. – Вип. 5. – С. 166–170.

15. Усова А. Ю. Естетичні домінанти драматургії О. Ірванця 90-х рр. / А. Ю. Усова // Функціонування літератури в культурному контексті епохи. Міжвузівська наукова конференція (XII Шрейдерівські читання) : матеріали / упоряд. Т. Є. Пічугіна. – Дніпропетровськ : Тріменс ЛТД, 2013. – С. 80–81.

16. Усова А. Ю. Естетичні домінанти пострадянської свідомості в п'єсі В. Шевчука «Кінець віку (Вода життя)» / А. Ю. Усова // Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХІ ст. Міжнародна науково-практична конференція : матеріали. – Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2014. – С. 10–14.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. «Рецепція України в контексті сучасної мови та літератури». Дніпропетровськ, 31.03-01.04.2011, очна.

2. «Мова і культура» імені Сергія Бураго. Київ, 20-23.06.2011, очна.

3. «Література – Театр – Суспільство». Херсон, 20-21.10.2011, очна.

4. «Слобожанщина: літературний вимір». Луганськ, 24.02.2012, очна.

5. «Європейські студії: Особистість і світ в історико-культурному просторі. Пам'яті Олега Васильовича Мішукова». Херсон, 11-12.10.2012, очна.

6. «Функціонування літератури в культурному контексті епохи». Дніпропетровськ, 7-8.02.2013, очна.

7. XII Міжнародна наукова конференція молодих учених. Київ, 19-21.06.2013, очна.

8. «Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХІ ст.». Одеса, 16-17.05.2014, дистанційна.

9. «The Second European Conference on Languages, Literature and Linguistics», Austria, Vienna, 23.06.2014, дистанційна.